André Breton

PLEAMARGEN

POESÍA 1940-1948

Edición de Xoán Abeleira

Lectulandia

Pleamargen. Poesía 1940-1948 presenta la obra poética de madurez del fundador y teórico del movimiento superrealista, André Breton (1896-1966), durante la década decisiva que arranca con el estallido de la II Guerra Mundial. Son años signados por el exilio y el vagabundeo: estancias en Martinica, Santo Domingo y finalmente Nueva York, viajes por los Estados Unidos, el redescubrimiento fascinado del amor en la persona de la pianista chilena Elisa Bindhoff —causa final y centro irradiador de la escritura de *Arcano 17*, uno de los textos mayores del superrealismo— y su posterior regreso al París de posguerra en 1946. Si su poesía puede haber quedado un tanto oscurecida, al menos entre los lectores de habla hispana, por su condición de icono de la vanguardia histórica, este libro —traducido y editado con rigor y excepcional atención al detalle por Xoán Abeleira— nos recuerda que André Breton era, sobre todas las cosas, poeta, uno de los más hondos y luminosos de su tiempo, capaz de reactivar la capacidad mistérica y hechicera de la palabra. Este amplio volumen recoge poemas centrales de la obra de Breton como *Pleamargen* (1940), *Fata Morgana* (1940), *Estados generales* (1943) y *Oda a Charles Fourier* (1945), así como el que quizá sea su testamento creador, su palabra más depurada: *Arcano 17*. Escribir sobre André Breton con un lenguaje que no sea el de la pasión es imposible. Breton: el lenguaje de la pasión - la pasión del lenguaje. Toda su búsqueda, tanto o más que exploración de territorios psíquicos desconocidos, fue la reconquista de un reino perdido: la palabra del principio, el hombre anterior a los hombres y las civilizaciones.

Lectulandia

André Breton

Pleamargen

Poesía 1940-1948

ePub r1.0
Titivillus 17.09.18

André Breton, 2015
Traducción: Xoán Abeleira Álvarez

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

INTRODUCCIÓN

Un grito fulgurante del espíritu

El tao *que se puede explicar no es el* tao *permanente*.

LAO TSE

Comunicar la propia interpretación de un texto poético,
sobre todo si se trata de un texto superrealista,
equivale siempre a comunicar el propio delirio.

GÉRARD DUROZOI
BERNARD LECHERBONNIER

Escribir sobre André Breton con un lenguaje que no sea el de la pasión es imposible y, además, sería indigno. Para él los poderes de la palabra no eran distintos a los de la pasión y ésta, en su forma más alta y tensa, no era sino lenguaje en estado de pureza salvaje: poesía. Breton no fue un filósofo sino un poeta y, aún más, en el antiguo sentido de la expresión, un hombre de honor.

OCTAVIO PAZ

No ser nada, ser todo, abrir el ser.

ANDRÉ BRETON

Sigamos a los maestros, que por algo nos precedieron:

> Cuando hablamos de André Breton, no evocamos a un escritor ordinario cuya vida puede quedar resumida en unos cuantos detalles biográficos: nace en Tinchebray, departamento del Orne, en 1896; realiza estudios de medicina que le permiten, durante la I Guerra Mundial, familiarizarse con los trabajos de los psiquiatras; se inicia en la poesía bajo el padrinazgo de Paul Valéry y de Guillaume Apollinaire; dirige algunas de las revistas más productoras de inspiración del [pasado] siglo, como *Littérature, La Révolution Surréaliste* o *Minotaure*; […] en 1941 se exilia a los Estados Unidos donde descubre el arte de los indios hopi de Arizona; regresa a París en 1946 con la intención de renovar los imperativos de su juventud; […] a partir de 1950 se retira intermitentemente a Saint-Cirq-Lapopie, [un pueblo del] departamento de Lot, y muere en París en 1966. Cuando hablamos de André Breton, evocamos ante todo al fundador del superrealismo[1], al hombre que proyectó sus exigencias de rigor sobre una comunidad de poetas y de artistas plásticos[2].

Cuando hablamos de André Breton, hablamos aquí del poeta.

BRETON EL POETA

Breton el poeta: así se titula uno de los capítulos que Anna Balakian le consagró en su libro[3]. El poeta (casi) desconocido: así comienza uno de los capítulos que Gérard Legrand le dedicó en el suyo:

> Hablar hoy de poesía conlleva cierta reserva. Es posible que la poesía esté destinada a desaparecer antes que la especie humana, antes de que ésta alcance los límites que la biología obliga a tener en cuenta con respecto a ella. Es posible que la poesía no haya sido más que una actividad menor, esporádica o elitista de una humanidad que se cree mayor, que profiere un lenguaje «planetario» (a pesar de que su unidad se desmiente violentamente a sí misma cada día) y que si escapa a la atomización, tanto física como mental, es sólo gracias a la usura acelerada de cada una de las «élites» que ella engendra. No es ésta ya la época en la que Baudelaire podía soñar con convencer a los burgueses de que la poesía les era tan necesaria como el pan. Ahora, tanto la burguesía como el resto de la sociedad cuentan con infatigables proveedores que, a la vez que de un pan adulterado, les abastecen de una poesía de pacotilla[4].

Poeta. Afirmó recientemente alguien que lo recusó en 1947, el *joven* Yves Bonnefoy, a sus noventa años: «André Breton es el gran poeta del siglo XX por redescubrir». *Poète: «La poésie aura eté la grande affaire de toute la vie d'André Breton»*, empieza diciendo la entrada correspondiente del *Dictionnaire André Breton* recientemente publicado. Aun así…

¿Sorprende que entre la copiosa bibliografía relativa a esta *figura moral*, una de las más influyentes de su época, apenas hallemos unos pocos estudios sobre su obra en verso? Probablemente no. E incluso a muchos les parecerá *lo justo*. Pues ése es uno más de los muchos tópicos que se acumulan sobre él, al tiempo que la sociedad y su aparato logístico intentan filtrar su legado y el del movimiento que él *animó* (supuestamente para intentar asimilarlo aunque, a la vista está, más bien para intentar desactivarlo, pues, como reza la ficha policial del poeta, «André Breton, anarquista peligroso»).

Cierto. Nadie —ni siquiera sus enemigos, que aún los tiene— niega la excelencia de esa «prosa» *muy a temer* pero que concilia, según todos, la corrección del lenguaje clásico con el desacato del lenguaje vanguardista. Estamos de acuerdo: Breton el «prosista», incluso el creador de un nuevo género de prosa, la analógica[5], es siempre (en sus manifiestos, en sus críticas, en sus ensayos, en sus conferencias…) un

«escritor poético». Pero ¿poeta-poeta? «Breton es mucho más poeta en, pongamos por caso, *Nadja o El amor loco* que en sus poemas». Uno más de esos «prejuicios tenaces[6]» que, como dijimos, aún resuenan en ciertas bocas:

> Algunos de los admiradores más entusiastas de André Breton el hombre y André Breton el escritor han señalado con no disimulado pesar que no era un poeta, sino más bien un autor que escribía poéticamente en prosa […]. Pero al hacer tales reservas han destruido sin darse cuenta algo que es esencial en Breton. Su actitud vital, su noción de la utilidad y del poder del lenguaje, su visión del universo en su relación con el mundo y la de la relación del mundo consigo mismo, la intensidad con que se enfrentaba a la vida y el lirismo con que expresaba sus experiencias amorosas: todo ello revela que era un poeta, y es así como será identificado, tal y como hizo Apollinaire en la primera carta que le escribió […]
>
> Aunque desde comienzos del siglo XIX, los poetas y críticos franceses habían abogado por una renovación radical del proceso de la versificación y por un nuevo lirismo, fue Breton en la tercera y cuarta década del siglo XX quien transformó no sólo el concepto del poeta (proceso que ya habían iniciado otros antes que él: Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé…) sino también la estructura del lenguaje poético; esta transformación no fue entonces captada del todo por los críticos franceses, y, generalmente, no ha sido bien entendida por los poetas extranjeros y por quienes no leen bien francés, pues […] la severa música barroca de Breton se pierde [casi] totalmente al verterlo en otro idioma. Y, lo que resulta aún más extraordinario, sus propios compatriotas apenas parecen haberse dado cuenta de que el cambio que habían estado esperando durante más de cien años […] llegó finalmente con Breton[7].

A todas luces, sí, la poesía en verso de Breton es un *antisistema* harto *complejo*, un conjunto de principios muy diversos irracionalmente entrelazados. De su poesía cabe afirmar lo mismo que él aseveró de los resultados de sus primeras investigaciones sobre «la *escritura del pensamiento*»: que «resulta muy difícil apreciar en su justo valor los diversos elementos presentes en ella, e incluso podemos decir que es imposible apreciarlos en una primera lectura», pues «tales elementos son, para el propio sujeto que escribe, *tan extraños* como para cualquier otra persona[8]». Pero ¿habrá que insistir una vez más en que, salvo excepciones, todos los grandes poetas son complejos? La lectura poética exige un esfuerzo extra que, en compensación, arroja beneficios extraordinarios. Lo único que hace falta para recibir sus dones es *querer* aceptarlos:

> Breton afirma que es preciso amar una obra, amarla profundamente, antes de comprenderla, progresando poco a poco en su inteligibilidad, y que, en

> consecuencia, cuanto más lejana a priori parezca la obra, tanto más considerables serán la emoción y el placer del descubrimiento. Únicamente así podrá entrar el crítico en el *organismo* de la obra, identificándose con su destino. Se trataría, pues, de una crítica de identificación absoluta, de un ascenso al proceso de la creación, *por el interior*, […] de una recreación[9].

Aun estando considerado, entre algunos de nosotros, «uno de los rostros más vivos e inagotables de la poesía de nuestro siglo[10]», Breton sigue siendo un poeta incomprendido y a la vez malinterpretado *stricto sensu*. En una sociedad tan «democrática» como la nuestra, donde todo se da tan bien mascado y regurgitado para que la inmensa mayoría pueda consumirlo y, de paso, *engancharse* a ello, donde la cultura de masas cada vez exige menor esfuerzo, y, en consecuencia, las masas cada vez se molestan menos en hacer el menor esfuerzo por culturizarse, poetas como Breton no pueden sino parecer rarezas. Para colmo, a la hora de leerlo la gente parte, consciente o inconscientemente, de esa falacia, de esa otra *jugarreta* del capitalismo según la cual el adjetivo «superrealista» es sinónimo de «absurdo». Por eso, cuando el joven lector o traductor se topa con un poema especialmente arduo opta, primero, por no releerlo y mucho menos analizarlo; y, segundo, por traducirlo literalmente aunque el resultado no tenga, ni sintáctica ni semánticamente, el más mínimo sentido.

En ese tono suyo, escandalosamente bello, de premonición que casi siempre se llegó a cumplir, Breton nos advirtió ya del riesgo que corren las visiones de los precursores cuando caen presas de la Cadena de Producción:

> Cuanto mayor es el poder de ese hombre, más limitado está por la inercia resultante de la veneración que inspira a unos y por la infatigable actividad de otros que se servirán de los medios más retorcidos para derrotarlo. Con independencia de estas dos causas de degeneración, también cabe pensar que quizás toda gran idea está sujeta a sufrir graves alteraciones desde el instante mismo en que entra en contacto con la masa humana, obligada a conformarse entonces a espíritus de envergadura muy distinta a la de aquel de la que surgió […]. Ni siquiera el superrealismo […] ha dejado de verse acechado por los males que son el precio a pagar por todo favor, toda notoriedad[11].

Casi un siglo después de los primeros gritos de protesta de los propulsores del movimiento más admirado, más analizado y, en consecuencia, más manoseado del siglo XX, resulta casi imposible, en efecto, allegarse a alguna de sus creaciones con la mirada limpia. Y pese a todo, como también predijo Breton, *siempre hay refractarios* capaces de discernir en esas obras el cristal de una ventana en la que echar su propio aliento y escribir con el dedo índice: «NI DIOS NI AMO», «LA IMAGINACIÓN AL PODER».

> Incluso en estos tiempos, todavía hay en el mundo, en las escuelas, en los talleres, en la calle, en los seminarios y en los cuarteles, seres jóvenes, puros,

> que se niegan a *doblegarse* […]. Nuestra intención es seguir ofreciendo [a la juventud que *trabaja*] un conjunto de ideas que consideramos revolucionarias y evitar, al mismo tiempo, que la comunicación de estas ideas deje de ser un medio para convertirse en un fin, el cual debe ser la total destrucción de las pretensiones de una casta a la que nosotros, muy a pesar nuestro, pertenecemos, pero a la que podemos llegar a abolir, en el ámbito externo a nosotros, *una vez que la hayamos abolido en nuestro interior*[12].

Más allá de estas cuestiones sociopolíticas, la poesía de Breton posee unas características que la distinguen de cualquier otra creada antes y después de ella. Es *extraña*. Es *marginal*. Es *inquietante*. Es *radical*. Es *única*. Todo lo cual se debe, en parte, no tanto a la manera en la que empleaba el lenguaje («Al ser humano le ha sido dado el don del lenguaje para emplearlo de manera superrealista») como al *buen uso* que quiso hacer de él:

> En la actualidad, es por lo general bien sabido que el superrealismo, en cuanto movimiento organizado, nació de una operación de gran envergadura concerniente al lenguaje […]. ¿De qué se trataba? Nada menos que de redescubrir el secreto de una lengua cuyos elementos dejaran de comportarse como restos de naufragio en la superficie de un mar muerto. Para ello era necesario sustraer el lenguaje al uso cada día más utilitario que se le daba, lo cual constituía el único medio de emancipar las palabras y de devolverles toda su fuerza […]. A la engañosa corriente de las asociaciones conscientes […], el «automatismo psíquico puro», al que el superrealismo recurre, opuso el caudal de una fuente que se puede hallar en el interior de uno mismo, siempre que se vaya lo bastante lejos, y cuyas aguas no pueden dirigirse sin que la fuente deje de manar inmediatamente […]. Para el superrealismo, lo decisivo fue llegar a convencerse de que tenía en la mano la «materia prima» (en el sentido que le dan los alquimistas); a partir de ese instante, ya se sabía *dónde* obtenerla […] en aquella región en la que el deseo impera ilimitadamente, y que es, al mismo tiempo, aquélla en la que nacen los mitos. Todavía no se ha insistido lo suficiente en el sentido y el alcance de esta operación encaminada a restituir al lenguaje su verdadera vida[13].

Probablemente gracias a que cursó Medicina y no Filología, el joven normando, criado como Breton, llegó a poseer un dominio apabullante de su lengua, compaginando su entrega total a la poesía con su afición a la ciencia, la psicología, el arte y las dos filosofías: la canónica y la hermética. Saberes cuyas terminologías supo incorporar con pasmosa finura al acervo lírico francés. Su lado más «clásico» se aprecia en sus escritos en prosa. El otro, el vanguardista, marcado al principio por su asimilación de la escritura automática y luego, con el transcurrir de los años, cada vez más por «el lenguaje de los pájaros» esotéricos, es la savia de su *árbol* poético (*esos*

otros escritos supuestamente más ininteligibles, más flojos aunque realmente igual de poderosos o más). Y en ambas vertientes corre la misma agua herrada: su amor por la exactitud y el sonido de las palabras.

Henri Béhar, que transcribió el manuscrito de *Arcano iy* y que, por lo tanto, es uno de los críticos que mejor conoce el proceder estilístico de Breton, afirma que sus tres obsesiones eran: conseguir la mayor precisión semántica y sintáctica posible («la palabra justa en el lugar justo»); evitar repetir un término en el mismo párrafo o en la misma estrofa e incluso en la misma página; y armonizar el ritmo, siempre el ritmo.

¿De dónde procede, entonces, la oscuridad innegable de «esas metáforas tan nuevas» que, según Balakian, aún nos puede «llevar dos siglos» desentrañar del todo?

BRETON EL OCULTISTA

Durante la I Guerra Mundial, mientras servía como interno en un hospital de Nantes, Breton solía pasar sus escasos momentos libres en un parque cercano, leyendo el único libro que había llevado consigo: *Illumitiations.* La «Alquimia del Verbo» de Rimbaud influyó en la de Breton de manera constante y creciente. También de manera indirecta, esto es, a través de la lectura de los libros que hablaban de los libros que leyó Rimbaud. Fue así como el joven André empezó a interesarse por la alquimia, la astrología, la cábala, la numerología, el esoterismo… Toda esa Tradición que, como bien sabemos ahora y Breton fue descubriendo poco a poco, había acelerado el paso fulminante del joven Arthur. De hecho, podríamos medir el grado de intensificación del hermetismo en la poesía de Breton comparándolo con el avance de sus pesquisas relativas a Rimbaud. Dos ejemplos: 1) el incipiente interés de Breton por dichas ciencias coincidió con la publicación del *Rimbaud le Voyant (1919)* de André Rolland de Réneville, estudio que causó un enorme impacto en los poetas franceses de entonces; y *z)* la época de Breton más marcada por la alta magia de Eliphas Lévi coincidió con la publicación de los primeros trabajos de Enid Starkie sobre Rimbaud y la del ensayo *La Symbolique de Rimbaud* de Jacques Gengoux, citado en *Arcano* 17. Si a esto último le sumamos las pesquisas que Breton realizó en 1939 acerca de los místicos herejes del Medioevo, los libros que, en 1940-1941, leyó en Marsella acerca del tarot, y el encuentro azaroso, durante su exilio en Nueva York, de un ejemplar de las *Œuvres completes* de Charles Fourier, otro de *Victor Hugo et les Illuminés de son temps* de Auguste Viatte y otro de *Les sources ocultes du Romantisme* de este mismo autor, podemos hacernos una idea del marco en el que fueron compuestos los textos traducidos en este volumen.

Una vez aceptado el «magnífico trago de veneno» que le ofrecieron Rimbaud y compañía, la sed de Breton por los secretos mistéricos no hizo más que aumentar: «El superrealismo os introducirá en la muerte, que es una sociedad secreta», leemos ya en

el primer manifiesto: «Atravesamos, estremecidos, lo que los ocultistas llaman *paisajes peligrosos*». Luego, cuando en el segundo manifiesto el poeta pide «la *ocultación* profunda, verdadera del superrealismo», no está sino realizando un auténtico, «serio alegato en favor de esas ciencias completamente desacreditadas en la actualidad»; un elogio de ese «brote inmediato del espíritu» que, como ya había afirmado Huysmans, «es el comienzo de los signos puros, al que obedece toda gran literatura».

Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Yeats, Rilke, Pound, Eliot, Plath, Hughes… La lista de poetas modernos que bebieron tales pócimas es larguísima. Los superrealistas, herederos de muchos de ellos, también cayeron, *diabolus gratia*, bajo sus hechizos, pues «el esoterismo, con todos los reparos que se le puedan poner a su principio mismo, ofrece al menos el inmenso interés de mantener en estado dinámico el sistema de comparación del que dispone el hombre […] proporcionándole a éste las relaciones propicias para asociar los objetos en apariencia más lejanos y revelándole parcialmente la mecánica del simbolismo universal[14]».

Tal y como «comprendieron admirablemente los grandes poetas del siglo XIX» y los grandes psicólogos del siglo XX, en la cábala, la gnosis o el tarot aparecen reflejados los grandes mitos, los arquetipos de la humanidad, recreados, además, con un lenguaje eminentemente seductor. No obstante, la actitud de Breton, «el revolucionario *espiritual*[15]», con respecto a las ciencias ocultas fue siempre «ambivalente, mezcla de atracción y de rechazo[16]», pues en él luchaban dos pulsiones antitéticas igual de poderosas que, para colmo, se veía obligado a justificar ante los demás —y quizás ante sí mismo—. Carrouges, que fue el primero en analizar la relación entre el superrealismo y el ocultismo, planteó así la cuestión:

> En un primer acercamiento, el superrealismo se perfila como ese movimiento de revuelta que fue —y que aún es— la vanguardia del espíritu moderno […]. Un espíritu esencialmente antirreligioso lo anima desde el principio […] pues se sitúa en las antípodas de toda tradición, y muy especialmente de toda tradición religiosa. Omitir este aspecto capital del superrealismo equivaldría a desfigurarlo […]. Y aun así, sería más grave todavía correr un velo de silencio sobre la influencia de la tradición oculta en la poesía de Breton. Con sólo hojear sus libros, nos sorprende descubrir allí los nombres más famosos del hermetismo y de la alquimia, que constelan incesantemente sus páginas […] al lado de los de Sade y Lautréamont […]. Pero no se trata sólo de poner de relieve unas cuantas vetas de esoterismo al examinar las fuentes del superrealismo […]. Pues a medida que se penetra más hondamente en su territorio, es imposible no percibir que la tradición hermética es la piedra angular que inspira sus concepciones fundamentales […]. Está fuera de toda duda que el esoterismo y el materialismo se oponen uno a otro con la más viva intolerancia […] y sin embargo (ésos son] simultáneamente los dos polos del pensamiento de Breton […]. El trayecto que

> (este] recorre desde uno a otro puede [parecer] caprichoso, desconcertante […] pero en esto se cifra también el ejercicio *dialéctico* esencial en el superrealismo. Se puede afirmar, incluso, que la más alta justificación de este vocablo es la de designar la tentativa de llevar a cabo progresivamente la síntesis de las perspectivas más antagónicas. Y es precisamente en esta misma tensión donde el superrealismo encuentra su especificidad y su fuerza[17].

No podemos estar más de acuerdo con la afirmación de Marcel Mourier de que «de todos los superrealistas, Breton es, ciertamente, el más (¿el único?) metafísico, en el sentido etimológico del término: aquél cuyas preocupaciones esenciales le llevan sin cesar más allá [de lo físico] de la naturaleza, hacia la "verdadera vida" que, siempre "ausente", según Rimbaud, tal vez se halla en otra parte[18]». Hipótesis para nada incompatible con esa «filosofía particular de la inmanencia según la cual la superrealidad estaría contenida en la realidad misma, no siendo ni superior ni exterior a ésta», sino el cruce del sueño y de la vigilia, de lo inconsciente y de lo consciente[19]. «Para los superrealistas, lo superreal está en lo real, como para el mago lo invisible está en lo visible, o el alquimista sabe que lo infinito se halla en lo finito y que la gran obra consiste en extraer de éste la esencia de aquél». Ello explica la aparente contradicción de «la presencia simultánea, en el seno de un movimiento revolucionario, de la exigencia de liberación más absoluta que jamás se haya expresado y de la intensa atracción por el pensamiento llamado "tradicional[20]"».

En *Legítima defensa*, el propio Breton comenta la «metafísica *monótona*» (*sic*) del conde Hermann Keyserling, con la que el poeta asevera simpatizar «de todo corazón» porque «no habla nunca más que del ser uno, en el que Dios, el alma y el mundo se reúnen, del uno que es la esencia más profunda de toda multiplicidad». Dicha esencia «no es más que pura intensidad, no apunta más que a la vida en sí, ese *in-objetivo* del que surgen los objetos como incidentes».

Ferdinand Alquié resume con tino esta cuestión cuando escribe que «si bien Breton, para que el ser humano consiga realizarse plenamente, se alza contra todos los dualismos, su fidelidad a la experiencia humana, su sinceridad, su lucidez le llevan, en muchos casos, a reencontrar las verdades que las filosofías dualistas sacaron a la luz». Aunque el poeta «se declara enemigo de la metafísica, a menudo llega, por sus propios medios, a las mismas verdades que esta enseña», siguiendo el otro «camino que conduce más cerca de la verdad» humana, la poesía, lo cual le hace aparecer, «muy a su pesar, como un mensajero de la transcendencia[21]».

Durante la etapa en que la querencia de Breton tanto por lo *Supérieur Inconnu*[22] como por la espiritualidad indígena se intensificó como nunca —la de su exilio estadounidense—, el poeta, deseoso de encontrar un «nuevo mito» que ayudase a la humanidad a salir del laberinto, desarrolló incluso una teoría claramente esotérica: la de los «Grandes Transparentes[23]», una suerte de guías invisibles que, salvando las distancias, se asemejan a los espíritus/animales de poder chamánicos, mediadores

entre «el Tiempo del Sueño» y el de la vigilia. No en vano la «espiritualidad» superrealista está más próxima a la espiritualidad primigenia, mágica de la humanidad, que a cualquier otra[24]. Espiritualidad que, a lo largo de los siglos y condenada siempre por las posteriores religiones institucionalizadas, fue reapareciendo bajo las más distintas máscaras —entre ellas, la de Hermes:

> El desarrollo de la civilización y el incesante progreso tecnológico no han extirpado totalmente del alma humana la esperanza de resolver el enigma del mundo y de encauzar en su propio beneficio las fuerzas que lo gobiernan. Cada vez que el viejo sueño fáustico se ha apoderado del hombre le ha revelado, al margen del camino que la sociedad le daba por seguro y que, para colmo, le prescribía como obligatorio, ciertos indicios a primera vista enmarañados pero que él, poco a poco, conseguía desembrollar. Son ésas, justamente, las pistas que nos ofrecen las diversas disciplinas herméticas, llamadas aún hoy tradicionales, ya que, en efecto, conforman una cadena de transmisión que ha perdurado hasta nosotros desde el origen de los tiempos[25].

Así pues, «en la investigación superrealista coexisten, ya desde el principio, un vehemente rechazo del mundo tal y como la sociedad —el hombre social enviscado en sus egoísmos de casta, de clase u otros— lo ha forjado, tal y como nuestros sentidos —engañosos— nos dejan percibirlo, y una búsqueda de lo absoluto tendente a recuperar la unidad perdida, sobre todo en lo tocante a "la unidad del alma [-como afirma Breton—], dado que abrigamos en nuestro interior numerosas conciencias[26]"». Más que una j doctrina a la que adherirse, el ocultismo fue para Breton un crisol donde someter al baño María sus propios minerales. Y fluctuando en esa lava un buen día divisó la más bella de las ágatas[27], «*la analogía universal* […], la misma que percibimos en los teóricos de la magia […], la que no cesa de religar al hombre, concebido como un microcosmos, con el macrocosmos en el que está integrado[28]».

BRETON EL MAGO

La asimilación poeta=mago es otra de las muchas lecciones que Breton aprendió de su maestro Novalis. Siguiendo lo que los críticos han denominado un «idealismo mágico», Novalis otorga al poeta las tres funciones que, además de la de artista, ejercieron los chamanes antes de ser suplantados por los sacerdotes de las religiones institucionalizadas: vidente, mago y sanador[29]. Así, a lo largo del *märchen* homónimo, Heinrich von Ofterdingen va descubriendo la verdad («poesía es verdad», reza uno de los aforismos del místico romántico) de su *ser poeta* gracias al mago Klingsohr.

Artaud, en *A la Gran Noche*, asegura que «el superrealismo nunca ha sido para mí sino una nueva suerte de magia». Y en el *Cuaderno 391*, enero de 1948: «La gente no quiere creer en la importancia fabulosa / capital determinante / de la magia / en la estructura dinámica del mundo […]. Ni se le pasa por la cabeza creer que la magia pueda ser una ciencia / un procedimiento mecánicamente aplicado y cuya acción es tan verificable / como la del freno de un badajo tañendo una campana o de una palanca». Para *Artaud le Momo*, pese a haber querido asesinarla más de una vez[30], la *magie* (anagrama de *image)* representa «un vínculo, un poder de "comunicación" de temible eficacia, el único que puede enmendar la ruptura entre palabras y cosas, ideas y signos, cultura y vida». No en vano, fue eso, el *Manas*, «las fuerzas que duermen en cualquier forma, y que no pueden surgir de una mera contemplación de las formas en sí mismas, sino de *una identificación mágica con esas formas*» lo que Artaud fue a experimentar en México, «las bases de una cultura mágica que aún puede brotar de las fuerzas del suelo indígena […], la magia oculta de una tierra sin la menor semejanza con el mundo egoísta que se obstina en marchar sobre ella[31]».

Kurt Seligmann, el pintor que ayudó a Breton a investigar sobre el tarot cuando ambos estaban exiliados en Nueva York, da en el clavo con respecto a la relación entre el superrealismo y la ciencia blanquinegra cuando en *The Mirror of Magie* (El espejo de la magia) concluye que «bajo su forma más pura, la magia […] nació del deseo del hombre de participar de lo divino *por medio del conocimiento*, de alcanzar la dicha por su propia voluntad, y no en el más allá sino aquí y ahora».

Al igual que el chamán y el mago, el poeta, a través de sus conjuros, es capaz de invocar el espíritu de las cosas. *Libando* (en todos los sentidos) en lo Abierto (Rilke), el poeta hace visible lo invisible, materializa en la realidad lo que sólo puede verse en la superrealidad[32]. «¿Acaso la mediocridad de nuestro universo [humano] no depende esencialmente de nuestra capacidad de enunciación?», nos pregunta Breton en su *Introducción al discurso sobre la escasez de realidad*.

La palabra «magia» aparece infinidad de veces en la obra de Breton. Al igual que Alexandrian, Péret y Legrand, nosotros damos por hecho que «Breton no veía en la magia sino lo sagrado primordial, raíz de toda poesía auténtica[33]», «la carne y la sangre de la poesía[34]», «la designación más cómoda de ese "elemento poético" que a veces nos rodea y en el que las cosas y los seres nos fascinan[35]». Pero, al igual que ellos, nosotros también sabemos que Breton en *El arte mágico* aseveró cosas tales como que, por desgracia, «los magos […] escasean cruelmente en esta sociedad» ya que «todo principio de superación del nivel de conciencia actual […] reside y no podría residir más que en la magia, en el sentido de ciencia tradicional de los secretos de la naturaleza». Enfrentada «radicalmente» a la religión oficial, «la magia supone siempre la protesta, o sea la revuelta», debido a que «una de sus características es la de ser "absolutamente imperiosa"», a diferencia de aquella[36].

El arte mágico, compuesto a medias con Legrand, es, ciertamente, «un libro capital» (Lepetit), máxime para comprender el tema que estamos tratando aquí, cuya

significación en la trayectoria de Breton resumió muy bien Nadia Choucha en *Surrealism and the Occult* identificando, veladamente, brujería y chamanismo:

> Breton planteó el superrealismo como una manifestación, en el siglo XX, de una antigua tradición mágica en el arte que se remonta hasta la prehistoria. En su libro *El arte mágico*, la magia es vista como una capacidad innata de la humanidad que siempre vuelve a emerger, especialmente tras largos períodos de racionalismo, y que ni la religión, ni la ciencia, ni la política consigue nunca erradicar. La magia es un síntoma del deseo de autonomía imaginativa y de libertad frente a las imposiciones, una sed de lo desconocido, lo misterioso y las experiencias inquietantes de la vida que ayudan a ampliar los conocimientos y las capacidades de) ser humano. De hecho, éstos fueron los objetivos que se marcaron los superrealistas desde el inicio del movimiento, y, en los años cincuenta, Breton reconoció abiertamente el lugar del superrealismo dentro del legado ocultista europeo, tal vez para intentar revalorizar esa tradición tan incomprendida e ignorada[37].

Octavio Paz, uno de los poetas hispanohablantes que mejor escribió sobre el superrealismo, estaba convencido de que «las ideas de Breton sobre el lenguaje eran de índole mágica». Según el mexicano, Breton «no sólo no distinguió nunca entre magia y poesía, sino que siempre pensó que esta última era efectivamente una fuerza, una sustancia o una energía capaz de transformar la realidad[38]».

Los poetas, filósofos de la naturaleza como los chamanes, como los magos, como los druidas, *operan* impulsados por la búsqueda y la interpretación de la Unidad, y, dentro de sus magníficas artes escudriñadoras, la analogía se lleva la palma ya que «no sólo es un medio perfecto, preñado de imágenes [*imagé*], para expresar el pensamiento sino que evidencia una verdad profunda y manifiesta una ley universal[39]». La analogía, para Paz, «es la función más alta de la imaginación, pues conjuga el análisis y la síntesis, la traducción y la creación». La analogía es, al mismo tiempo, «conocimiento y transmutación de la realidad». Por un lado, «es un lazo que une épocas y civilizaciones distintas»; por otro, «un puente tendido entre lenguajes diversos: poesía, música, pintura[40]».

En el mago que nos ocupa, la importancia de ese sortilegio es tal que, en la entrada correspondiente del *Dictionnaire général du surréalisme et de ses envirotis*, Jean Brun no duda en calificarlo de «piedra filosofal del superrealismo».

> La analogía superrealista —señala Henri Meschonnic en *Pour la poétique* (1970)— es más vasta que las analogías aristotélica, romántica y simbolista. No sólo es más comprensiva, lógicamente, ya que incluye los principios de diferencia y de contradicción, y no actúa como mero ornamento (pues no busca una mayor claridad, o deleite, o la sorpresa por sí misma), sino que es la «creación de la fábula», «encuentro literal, encuentro y literalidad». La analogía

superrealista constituye una nueva relación entre la figura y su sentido, entre el lenguaje y su utilización[41].

«Asociar los objetos en apariencia más lejanos»: estas palabras de *Arcano* 17 remiten directamente a la formidable definición que Pierre Reverdy dio de la imagen en *El guante de crin*, y que Breton citó en el primer *Manifiesto del superrealismo*: «La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino de la aproximación de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y precisas sean las relaciones entre esas dos realidades aproximadas, más sólida será la imagen, más potencia emotiva y más realidad poética tendrá[42]». *La luz de la imagen* —subraya Breton— «está en función de la belleza de la chispa que produce y, en consecuencia, de la diferencia potencial existente entre los dos elementos conductores». Cuando esta diferencia no existe, «la chispa no salta». Con todas sus dudas, el Breton de la madurez se atuvo a esta «ley capital», y su definición de la analogía es casi un calco de la de Reverdy: «La analogía es un medio de creación, una *existencia de relaciones*. De la naturaleza de esas relaciones depende la solidez o la debilidad de la imagen creada[43]».

Por lo que se ve y por lo que no se ve, para los superrealistas los conceptos de magia y de analogía estaban indisolublemente ligados. Breton y Legrand, en *El arte mágico*, aluden a ella de manera indirecta cuando afirman «que una "ley de simpatía" […] podría reglar las relaciones entre la naturaleza y el hombre en pro de éste […] y los medios de los que dispondría el hombre para conseguir tal fin no serían otros que los que rigen la libre asociación de ideas, ya sea por similaridad (magia imitativa) ya por contigüidad en el espacio y el tiempo (magia contagiosa)».

La analogía, pues —escribió Breton aludiendo a esa otra fórmula de Rimbaud—, «tiende a hacer vislumbrar y valer la verdadera vida "ausente"», ese *reverso de lo real*[44] donde no es necesario explicar —y puede que ni siquiera entender— por qué una máquina de coser y un paraguas se encuentran de golpe en una mesa de disección. En «Signo ascendente», su texto principal sobre la analogía, la parte lunar de Breton le impulsó a comparar al poeta con el místico[45], pero su parte solar le llamó de inmediato a capítulo:

> La analogía poética tiene en común con la analogía mística el hecho de que ambas transgreden las leyes de la deducción para que el espíritu pueda captar así la interdependencia de dos objetos de pensamiento situados en planos diferentes, entre los cuales el funcionamiento lógico del espíritu no está capacitado para tender ningún puente, y hasta se opone *a priori* a tender ninguna clase de puente. A la vez, la analogía poética difiere profundamente de la analogía mística en que aquélla no presupone en absoluto, a través de la trama del mundo visible, un universo invisible tendente a manifestarse. La analogía poética es completamente empírica en su proceder, ya que tan sólo el empirismo puede, en

efecto, asegurarle la libertad total de movimiento que precisa para el salto que debe dar. Considerada en sus efectos, es cierto que la analogía poética parece, como la analogía mística, militar a favor de la concepción de un mundo ramificado hasta el infinito y recorrido enteramente por la misma savia, pero ella se mantiene a sus anchas en el marco sensible, esto es sensual, sin mostrar la menor propensión a volcarse en lo sobrenatural […] en ninguna clase de «más allá» […].

El método analógico, honrado en la Antigüedad y en la Edad Media, se ha visto suplantado desde entonces por el método «lógico» que nos ha abocado a este *impasse* que todos conocemos. Por eso, el primer deber de los poetas, de los artistas es reestablecerlo con todas sus prerrogativas, arrancarlo a los tejemanejes de los espiritualistas que, habiéndose comportado siempre con él como parásitos, vician o paralizan su funcionamiento.

«Del superrealismo en sus obras vivas» es el otro gran texto de madurez de Breton sobre la metáfora o la analogía superrealista —que él diferencia de «la analogía (prefabricada)»—, la cual tan sólo se puede obtener «más bien en condiciones de extremada calma mental que en condiciones de extremada concentración», y se compone de «ciertos fulgores ígneos que unen dos elementos de la realidad pertenecientes a categorías tan alejadas entre sí que la razón se negaría a relacionarlas, por lo que es necesario desprenderse momentáneamente de cuanto signifique espíritu crítico a fin de permitir que dichas realidades se reúnan»:

Este extraordinario chorro de chispas, desde el instante en que se ha descubierto el modo en que se genera, y en que se ha tomado conciencia de los inagotables recursos que ofrece, conduce a que el espíritu adquiera de sí mismo y del mundo en que se encuentra una representación menos opaca. Entonces el espíritu constata, de un modo fragmentario, ciertamente, aunque al menos *por sí mismo*, que «lo que hay arriba es igual que lo que hay abajo», y lo que hay dentro igual que lo que hay fuera. A partir de ese instante, el mundo se le ofrece como un criptograma que únicamente resulta indescifrable en tanto en cuanto uno no domina la gimnasia acrobática que le permite pasar, a voluntad, de un trapecio a otro[46].

Breton «jamás experimentó placer intelectual más que en el plano analógico», pues «amó perdidamente todo aquello que, rompiendo azarosamente el hilo del pensamiento discursivo, sale de pronto disparado como un cohete, iluminando una vida de relaciones insólitamente fecunda, cuyo secreto, según todos los indicios, poseyeron los hombres de las primeras edades». Para él, «la única *evidencia* posible en el mundo es la regida por la relación espontánea, extralúcida, insolente que se establece, en ciertas condiciones, entre tal cosa y tal otra que el sentido común se abstendría de confrontar». Si, como teme, «los contactos primordiales se han roto», lo

único que puede llegar a «restablecerlos fugitivamente» es «el resorte analógico», mediante el cual volvemos a comprender «esa convicción milenaria de que nada existe gratuitamente sino que, muy al contrario, no hay ni un solo ser, ni un solo fenómeno que no tenga un mensaje cifrado que darnos[47]».

Cuando, en un café de París, Breton intentó explicar a varios amigos suyos el poder de la analogía, el poeta «logró decirles que el león bien podía ser descrito a partir de la cerilla que [se] disponía a encender». Tal fue el origen del juego superrealista «El uno en el otro», «basado en el principio de que cualquier objeto está contenido en potencia en cualquier otro, y que bastan muy pocas palabras para pasar del uno al otro[48]». Si comprendemos lo que «el demonio de la analogía» significaba para Breton el poeta y la manera *hermética* en que gustaba de utilizarla, ciertamente hemos encontrado «*la clé hyérogliphique*» para adentrarnos en su campo magnético.

BRETON EL AURÍFICE

«*Le grand secours meurtrier*» (El gran auxilio homicida) cierra el poemario *Le Révolver aux cheveux blancs* (El revolver de pelo cano). La relación entre ambos títulos es obvia. El del libro entraña a la vez una alusión al propio autor y un juego de palabras. La alusión, a esa frase que dio y que sigue dando tantísimo que hablar: «*L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule*[49]». El juego de palabras, uno que desmiente tan desafortunada —y tan manipulada— aseveración, ya que *tirer à blanc* es «disparar en falso, balas de fogueo» (*balles à blanc*). Además, un revolver cano es un revolver anciano y, en consecuencia, puede ser un revolver sabio —como El Ermitaño del tarot…

El hecho de que el poemario concluya con un homenaje a Lautréamont es tan significativo como que empiece con esa otra maravilla titulada «*Il y aura une fois*» (Habrá una vez), cuya primera palabra es «imaginación». Las dos últimas piedras del broche murmuran: «Dicen que la estatua junto a la cual la grama de mis terminaciones nerviosas / Llega a su destino es afinada cada noche como un piano». Como en todos los poemas de Breton, la falta de puntuación (primero de sus recursos, heredado en parte de Apollinaire, y en parte mayor de sus experiencias con la escritura automática)[50] crea diversos sintagmas que a su vez dan pie a varias lecturas: «la estatua [de Lautréamont] es afinada cada noche como un piano»; «cada noche es afinada como un piano»; «cada noche [es] como un piano». Relacionemos la primera palabra del poemario con la última: imaginación=piano. Podría ser una fórmula de Charles Fourier. Mejor aún, de Pitágoras: la imaginación interpreta en su piano *La música de las esferas…* Con todo, la nota magistral de esa pieza es esta palabra: *chiendent*, «grama». Literalmente, «perrodiente», «dientes de perro»,

metáfora de las briznas de esa hierba. Fundamos esta imagen con la del poeta nacido en Montevideo: un cisne con dientes de perro, Lautréamont con dientes de tiburón (uno de sus tótems), y pasmémonos ante cómo Breton (unido a su predecesor mediante esas «terminaciones nerviosas», esas furiosas raíces que «llegan a su destino») sintetiza todo un poema en un único término.

El revólver de pelo cano (1932.) fue la primera antología que publicó el poeta en vida. El volumen reunía poemas de su «primera fase» *{Monte de piedad, Claro de Tierra)* con otros, inéditos o dispersos en revistas, de la segunda, excluyendo por razones extrapoéticas, a nuestro juicio, los poemas en prosa de *Les Champs magnétiques* (Los campos magnéticos) —creados a la par con Philippe Soupault— y los de *Pez soluble*. Tras la llamada «etapa de investigación», marcada por la influencia de Mallarmé y de Valéry, llega, pues, una «etapa de transición» *(La unión libre, Violette Noziéres, El Aire del agua, En el lavadero negro)*[51] en la que el hijo del cristalero comienza a probar las técnicas que luego desarrollará plenamente en la «etapa de madurez»: acrisolar más la escritura automática y —como explicamos en el comentario de *Arcano* 17— combinar el método de la asociación libre de Freud con el de la imaginación activa de Jung.

Formalmente hablando, el autor de *Monte de piedad* poco tiene que ver con el de la «Oda a Charles Fourier». Sin embargo, desde el inicio al final de su obra, Breton adoptó una serie de recursos que poco a poco fue perfeccionando. El ejemplo citado ilustra magníficamente algunos de ellos, empezando por el juego con los sentidos de las palabras y las frases que el poeta aprendió, según Eddie Breuil, de Lautréamont. De hecho, los términos *sécours* (auxilio) y *récours* (recurso) tan sólo varían en una letra:

> La fascinación que Lautréamont ejerció sobre Breton no reside sólo en las fórmulas poéticas que creó sino […] en el proceso creador tal y como aquél lo entendía. Obsesionado por la cuestión del origen de lo poético, Breton intenta, sobre todo al principio, retorcer la frase (pura material verbal) para extraer su médula. El poema deviene así en un laboratorio experimental […]. El juego basado en la distorsión de la frase no es en ningún caso una distracción de esteta sino una etapa más en la larga búsqueda de la producción de lo poético[52].

El revólver de pelo cano contiene otros ejemplos de este recurso. El poema en prosa titulado «El verbo ser» está estructurado sobre la modificación de uno de sus versos. La expresión «en líneas generales» se dice en francés «*dans* les *grandes lignes*». De entrada, Breton juega con ella: «*Je connais le désespoir dans* ses *grandes lignes*» («Conozco la desesperación en [sus] líneas generales»), luego la repite (otro de sus recursos característicos, la reiteración) antes de transformarla en «*Je connais dans ses grandes lignes le désespoir*» y, finalmente, «*Dans ses grandes lignes le désespoir n'a pas d'importance*» («En [sus] líneas generales la desesperación no tiene importancia»).

Asimismo, la metáfora «guantes de musgo» que leemos al principio de «Fata Morgana» es, a nuestro juicio, una modificación del título *El guante de crin* de Pierre Reverdy, y, por lo tanto, un homenaje velado al libro en que se halla la definición de la imagen poética comentada en el *Manifiesto del superrealismo*.

Lejos de haber sido un mero entretenimiento, la afición de los superrealistas por los juegos léxicos que adaptaron o inventaron nació de su interés por recursos como éste o el de la analogía, así que no es de extrañar que Breton los explotase en algunos de sus poemas, como el citado «Fata Morgana», una de cuyas estrofas está construida a partir del juego popular «Si (yo o fulanito) fuera…», adaptado por los superrealistas[53]:

Si yo fuera una ciudad dices Tú serías Nínive sobre el Tigris
Si yo fuera una herramienta de trabajo Que el cielo negro no lo quiera tú serías la caña de un soplador de vidrio
Si yo fuera un símbolo Tú serías un helecho en una nasa […]

Vinculado a Lautréamont («hermoso como…») y al esoterismo analógico, se halla también en Breton el recurso de la comparación. En *Signo ascendente* llega incluso a afirmar que «la palabra más exultante de la que disponemos es la palabra COMO, ya sea pronunciada o *callada*, pues por medio de ella la imaginación humana da su medida y el espíritu realiza su más alto destino». Aunque en su caso el nexo comparativo suele estar más bien obviado en pro de las analogías tipo «el uno en el otro», como en estos versos de «Antes la vida» donde aparecen seguidos los dos tipos de comparaciones: «La vida el fardo de Dios / La vida como un pasaporte virgen».

Otro procedimiento ejemplar del modo en que Breton crea sus metáforas es el uso tan particular que hace de las preposiciones *à* y *de*, que permiten la instauración de un vínculo arbitrario aunque sumamente lírico entre dos sustantivos, tal y como aclara en *El amor loco*: «La preposición en cuestión [à], poéticamente hablando, [me parece] con mucho el vehículo más veloz y más seguro de la imagen». El mejor y más célebre ejemplo de este procedimiento es el poema «La unión libre»:

Ma femme à la chevelure de feu de bois
Aux pensées d'éclairs de chaleur
A la taille de sablier
Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre
Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquets d'étoiles de dernière grandeur
Aux dents d'empreinte de souris blanche sur la terre blanche
A la langue d'ambre et de verre frottés
Ma femme à la langue d'hostie poignardée […]

A veces, Breton llega a utilizar las dos preposiciones con el mismo sentido, como

en *«la rosée à tête de chatte»* («el rocío de / con cabeza de gata»). Pero otras opta por eludirlas y fundir mediante un guión los dos sustantivos, creando así seres («pájaros-moscas pájaros-flores», «monos-leones», «pez-telescopio») u objetos («palabras-palancas») insólitos. Tales imágenes híbridas testimonian su fascinación por «esas metamorfosis cuyos animales me han avenido a razones[54]».

En los poemas de Breton, «las palabras que (se) *suceden* practican siempre entre ellas la más intensa solidaridad», en un ejercicio de «maravillosa compensación». Se transmutan en «imágenes [ofrecidas] únicamente a modo de trampolín al servicio del espíritu de quien las escucha». Las palabras tienen no ya un sentido definitorio sino *definitivo*: «Una palabra y todo está salvado / Una palabra y todo está perdido[55]». Con ellas tan sólo se puede jugar para romper las reglas del juego:

> Este lenguaje sin reserva al que siempre procuro dar validez […] no sólo no me priva de ninguna de mis capacidades, sino que me da una extraordinaria lucidez, y en el terreno en que menos cabía esperarlo. Llegaré incluso a afirmar que este lenguaje me instruye ya que, en efecto, a veces me ha sucedido emplear de manera superrealista palabras cuyo sentido había olvidado. Y justo después he podido verificar que el uso dado a estas palabras respondía exactamente a su definición. Lo cual me induce a creer que en realidad uno no «aprende» sino que no hace más que «re-aprender». Así he llegado a familiarizarme con giros muy hermosos[56].

La perfección en la palabra hablada, «y aún más en la palabra escrita», está siempre en función «de la capacidad de condensar de manera emocionante la exposición […] de un corto número de hechos, poéticos o no» en los que el poeta centra su atención. Breton llegó a la convicción de que «éste, y no otro, fue el procedimiento que empleó Rimbaud», sobre todo en sus poemas en prosa[57]. Así, Breton se dedicó «a prestar una inmoderada atención a las palabras en lo tocante al espacio que admitían a su alrededor, a sus tangenciales contactos con otras palabras prohibidas» que él obviaba en pro de esa condensación expresiva.

El dominio semántico de Breton, que incluye la utilización de términos arcaicos o en desuso junto con otros «absolutamente moderno(s)», corre, en efecto, parejo a su conocimiento de las frases hechas, las expresiones idiomáticas, los refranes populares, los giros argóticos… Material que en sus manos, con un ligero toque, pasa a ser otra cosa. Así, el claro de luna, descendido del cielo al suelo, deviene en *Claro de tierra*. «Por la gracia de Dios» en «Por la rabia de Dios». Dios que desaparece en «El hombre propone y dispone[58]». Y la exclamación «¡Antes la muerte!», invertida, se transforma en el lema «Antes la vida». El título *La Clé des champs* se basa en la expresión «*prendre la clé des champs*», que significa «abrir la puerta de la libertad», «huir, escapar, liberarse», ya que en la Edad Media esos grandes espacios abiertos «representaban la libertad, la independencia, la huida del control social». Así, su traducción más apropiada sería, quizás, *La llave de la libertad*.

Otro tanto cabe decir de los calambures, vinculados a la obsesión de Breton por la sonoridad de las palabras. En el poema «*Toutes les écolieres ensemble» (El revólver de pelo cano)*, el empleo de la cursiva subraya la asonancia de los dos versos finales: «*Après une dictée où* Le coeur m'en dit / *S'inscrivait peut-être* Le coeur mendie».

El «Coloquio de las armaduras» de la *Introducción al discurso sobre la escasez de realidad* es un ejemplo admirable del uso de la anáfora:

> El alma sin miedo se hunde en un país sin salida, donde se abren ojos sin lágrimas. Allí uno anda sin rumbo, allí uno obedece sin cólera. Allí uno ve lo que hay detrás de uno sin volverse. Por fin contemplo la belleza sin velos, la tierra sin manchas, la medalla sin reverso. Ya no me veo obligado a implorar sin estar convencido de un perdón sin falta. Nada puede cerrar ya la puerta sin goznes. ¿Para qué tender en los bosques del corazón estas trampas sin peligro? Un día sin pan no será tan largo, sin duda.

Es brillante el modo en que Breton inserta dentro de sus imágenes expresiones y palabras directamente ligadas a ellas. En el pasaje de *Arcano 17* en que improvisa «un cuento para niños», Breton utiliza una locución adverbial, *a tout rompre*, característica del teatro: aplaudir *a rabiar*. ¿Por qué? Porque unas líneas antes el Islote Perforado ha devenido ante sus ojos en «un telón», y esta imagen le impulsa a inventar ese cuento que —imagina él— «se está montando ahora» tras el paño.

La elipsis, unida casi siempre a la dislocación y/o la ambivalencia sintáctica, es un recurso especialmente amado por este poeta amigo de «la incoherencia armónica[59]». Así en «Fata Morgana»: «Pero siempre queda fuerza / En el lenguaje antiguo los sencillos la marmita / Una cabellera en fuego / Y hagamos lo que hagamos jamás zampada en el corazón de toda luz / La bandera pirata». La rima, por su parte, podemos encontrarla como mucho en el interior del flujo libre de sus versos, jugando con las aliteraciones, las onomatopeyas, las paranomasias, las antítesis, las dilogías y demás ralea.

En cuanto a los recursos visuales, aunque el primer Breton, como la mayoría de sus contemporáneos, se sintió al principio atraído por los *collages* y los *caligramas*, el segundo tendió más hacia la plástica cubista, mientras que el tercero llegó a desarrollar su propio estilo, basado en la disposición tipográfica de los versos y de los espacios en blanco[60], y en la utilización de diversos cuerpos y tipos de letras. Algo que se aprecia infinitamente más en las ediciones originales (formato libro o revista) de sus obras, algunas de las cuales son auténticos *poemas-objetos* iluminados, además, por el fulgor de los dibujos, las acuarelas, los grabados, etc. de sus amigos pintores.

Todos estos medios, empleados además con la intención trastocadora y trastrocadora que le daba el Gran Desestabilizador, provocan lo que en francés se denomina un *coq-à-l'âne* (literalmente, «gallo al asno»), palabra que proviene de la expresión *passer du coq à l'âne* («pasar de un tema a otro de manera ilógica, sin

ilación»), sacada a su vez del cuento de los hermanos Grimm «Los músicos de Bremen»: justo *ese* rasgo, la «voluntaria incoherencia[61]», que hace que la poesía superrealista en general, y la de Breton en particular, pase por ser… eso: un dislate, un despropósito:

> No voy a ocultarlo: para mí, la imagen más fuerte es aquella que presenta el grado de arbitrariedad más alto […], aquella que lleva más tiempo traducir a lenguaje práctico, (ordinario), bien porque entrañe una dosis enorme de contradicción aparente, bien porque alguno de sus términos esté curiosamente omitido, bien porque, pese a anunciarse como algo sensacional, parece luego desarrollarse débilmente […], bien porque encuentre en sí misma una justificación *formal* irrisoria, bien porque sea de índole alucinatoria, bien porque preste a lo abstracto la máscara de lo concreto y viceversa, bien porque implique la negación de cualquier propiedad física elemental, o bien porque haga reír[62].

NADA QUE VER CON LA LITERATURA

Un mal día, al encender el televisor, nos topamos con la ceremonia de la entrega del premio Cervantes. Entre los asistentes al acto, divisamos a varios artistas y editores rodeados de sus respectivas camarillas. «De estar vivo», pensamos, «imposible ver ahí a André Breton». Ni a Benjamín Péret. Ni a René Char, que rechazó varias veces la propuesta de recibir el premio Nobel en fidelidad al poeta superrealista que había sido…

Durante toda su vida, «Breton distinguió claramente la literatura de la poesía: "La primera, ya se vuelva hacia el mundo exterior o ya se prevalga de la introspección, a mi juicio tan sólo nos entretiene con chilindrinas; la segunda es una aventura del todo interior, la única que me interesa". La poesía, para él, depende ante todo de la *magia verbal* y ofrece al ser humano la posibilidad de regresar a la esencia misma[63]». La literatura es *ficción*, aunque trate de la vida. La poesía, en cambio, lejos de ser la treta de *un fingidor* (Pessoa) es sinónimo de *verdad* (Char), trata *directamente con* la vida: «La poesía no tendría para mí el menor interés si no esperase de ella que nos aporte, tanto a mis amigos como a mí, una solución particular al problema de nuestra vida».

«No tenemos nada que ver con la literatura», reza el primer punto de la «Declaración del 27 de enero de 1925», redactada básicamente por Artaud, al parecer, pero firmada por todos los miembros que el grupo tenía en ese momento. Y añade: «Pero somos muy capaces de servirnos de ella, como todo el mundo, si es preciso». Y Breton y Eluard, en las «Notas sobre la poesía» con las que respondieron a las de Valéry, insisten: «La poesía es lo contrario de la literatura».

«Los granujas, los impostores, los arribistas, los falsos testigos, los delatores[64]» recurren siempre a estas y otras declaraciones similares para subrayar la incoherencia

del poeta y, acto seguido, con una sonrisa en los labios, citan la «Carta abierta a André Breton sobre las relaciones entre el superrealismo y el Gran Juego» que le escribió René Daumal, con motivo de las diferencias entre los dos grupos, advirtiéndole: «Cuídese, André Breton, de no figurar algún día en los manuales de historia de la literatura». ¿Qué le reprochan? ¿Que publicase libros en vida? ¿Que sus *Oeuvres completes* formen parte de la Bibliothèque de la Pléiade? También Daumal, el excelente autor de *Poesía negra, poesía blanca* y *El Contra-Cielo* publicó sus libros, figura en el catálogo de Gallimard. Y nada de eso, en ambos casos, deslegitima sus trayectorias.

El joven André se autoeditó casi todos sus primeros libros. De *La unión libre* (1931) sacó sólo cien ejemplares (de los cuales envió uno a un único crítico) y en la portada no figuraba el nombre del autor. Hasta que lo reeditó, en 1948, formando parte del volumen *Poèmes* (su primer poemario en una editorial de prestigio), únicamente sus amigos y conocidos sabían que él era el creador de uno de los poemas de amor más bellos del siglo XX. ¿Qué joven poeta de hoy, loco por triunfar, se atrevería a hacer tal cosa y guardaría tal silencio? «¿Qué pueden esperar de la experiencia superrealista quienes aún se preocupan por el lugar que han de ocupar *en el mundo*?» Nada, pues «la fidelidad inquebrantable a las obligaciones que el superrealismo entraña exige un desinterés, un desprecio del riesgo y una voluntad de negarse a la componenda que, a la larga, muy pocos hombres son capaces de mantener[65]».

En los diccionarios del superrealismo, la palabra «literatura» o no aparece o aparece referida a la revista que, a manera de desafío, crearon Breton, Soupault y Aragon en 1919. Con todo, tanto Breton como sus compañeros hablaron y escribieron mucho sobre literatura, y no siempre despectivamente. ¿A qué se referían entonces en la citada declaración de 1925? A que, a diferencia de sus críticos, los superrealistas no escribían, pintaban, esculpían… para trepar en el mundillo artístico o académico. No anhelaban, como los literatos, hacer carrera en la sociedad sino, por el contrario, situarse al margen. Y cuando alguno de ellos decidía empezar a hacerla, Breton y los demás lo expulsaban, con razón, del grupo (el caso de Éluard es el más claro). Lo más increíble es que gente como Breton o Péret mantuvieran esa integridad, esa coherencia hasta el final de sus días; ellos y muchos de los jóvenes que se unieron al grupo en los años cincuenta y sesenta, como Joyce Mansour, Gérard Legrand, Leonor Fini, Sarane Alexandrian o Annie Le Brun. Por no hablar de grupos actuales, como el Grupo Surrealista de Chicago o el Grupo Surrealista de Madrid, que siguen en sus trece.

«Breton fue siempre un líder con una camarilla a su alrededor», piensan ahora algunos. ¿Y qué? Breton fue una de las figuras más influyentes de su época, en muchos sentidos, no sólo el poético, y, naturalmente, los jóvenes que pensaban como él acudían a él en busca de opinión, de consejo y hasta de ayuda para publicar o exponer. Pero Breton no fue un literato («mi pensamiento no está en venta[66]») ni

vivió de la literatura. Nadie lo vio nunca ir de presentación en presentación, de encuentro en encuentro, de congreso en congreso, de feria en feria, y cobrando. Nadie lo vio nunca presidiendo una asociación, una fundación, un instituto, un jurado, ni por supuesto dando o recibiendo un premio… y cobrando. Luego, no hay más que decir.

UNA PROFESIÓN DE FE

«*Croyance*» es el primer sustantivo que empleó Breton en el primer *Manifiesto del superrealismo*. Sin duda, para negar la creencia «en la vida *real[ista]*», esto es, «en la vida en su aspecto más precario[67]», pero, a la vez, para afirmar su fe en la vida *superreal[ista]*, «mi confianza inquebrantable en el principio de una actividad que jamás me ha defraudado, que merece que nos consagremos a ella más generosamente, más absolutamente, más locamente que nunca, pues, aunque muy de cuando en cuando, ella es la única que nos dispensa los rayos transfiguradores de una gracia que insisto en oponer, desde cualquier punto de vista, a la gracia divina[68]».

«*Ma foi…*» son las primeras palabras que pronunció Breton al responder a la primera pregunta de André Parinaud en la primera de las entrevistas transmitidas por la Radiodifusión francesa entre los meses de marzo y junio de 1952. «*Ma fot…*»: literalmente, «Mi fe…»; coloquialmente, «A fe mía…».

«*Votre foi*», la fe de André Breton y la de sus compañeros, es el tema de la última pregunta de esas entrevistas que, así, de manera en absoluto casual, volviendo al inicio de sí mismas ante nuestros ojos devienen en un Sol-Ouroboros.

Once años antes, octubre de 1941, en la carta que envió a Roger Caillois desde Nueva York, el poeta le había comentado que su objetivo al publicar *Pleamargen* era ayudar a «mantener una “profesión de fe”». Y once años más atrás, en el *Segundo manifiesto del superrealismo*, que «el deseo de acabar […] con el despreciable sistema de envilecimiento y cretinización imperante (…) no es incompatible, a mi juicio, con la fe en ese resplandor que el superrealismo busca en el fondo de nuestro ser[69]».

La fe. «La fe que un hombre no corrompido debe saber poner» en todo cuanto le ayuda a «alcanzar el supremo dominio del alma[70]». Aun «consciente de los riesgos que conlleva el uso de una palabra tan insólita» en nuestros días, cuando el escepticismo ha sido elevado a los altares y el tartufismo es la regla consensuada de conducta, el mismísimo Julien Gracq no dudó en emplearla al escribir sobre su amigo, quien «es obvio que para algunas personas fue no un guía intelectual […] sino el objeto bruscamente aprehendido de una cierta forma de *fe*»: el superrealismo[71].

Natural: la atracción de los seres genera entre ellos una *simpatía*: «“El hombre y las cosas están magnetizados como los soles por la luz y por vínculos electromagnéticos de simpatías y afinidades que se transmiten de una a otra punta de

la Tierra". Cuando esta simpatía se extiende a un grupo y forma una cadena magnética, produce fe "y atrae un gran número de voluntades a un círculo dado de manifestaciones activas[72]"».

La poesía para Breton es o transmite *una energía capaz de salvarnos la vida* justo «en esas ocasiones en que más razones [tenemos] para acabar» con ella; «una fuerza, independiente de la de expresarse o hacerse comprender inteligentemente, que, en lo tocante al ser humano, preside ciertas reacciones de un interés inapreciable cuyo secreto éste se lleva a la tumba». Afirmación doblemente valiosa en un poeta que declara su completa «inaptitud para la meditación religiosa[73]».

La poesía para Breton es *una vía de conocimiento*, «el mejor medio de que dispone el hombre» para «investigar la realidad circundante». La «intuición *poética*», liberada al fin por el superrealismo, «no solamente tiene el poder de asimilar todas las formas conocidas, sino que también es audaz creadora de nuevas formas, por lo que se halla en situación de aprender todas las estructuras de nuestro mundo, manifiestas o no». Tan sólo ella, «la intuición poética, nos proporciona el hilo que nos lleva al camino de la Gnosis», del «conocimiento de la realidad suprasensible, "invisiblemente visible en el seno del eterno misterio[74]"».

La poesía para Breton es *sagrada*. No, desde luego, en el sentido de «digna de veneración por su carácter divino o por estar relacionada con una divinidad», sino en el de «digna de respeto por su relación con fuerzas de carácter desconocido», más bien sobrehumanas que sobrenaturales. Y quizás también, tratándose del superrealismo, en el sentido de «lugar que, por privilegio, (puede) servir de refugio a los perseguidos por la [injusta] justicia» de la sociedad. «Lo más extraño —escribe Octavio Paz, al referirse, también él, a este "acto de fe" de Breton—, lo admirable [es que] esa fe jamás lo abandonó»: la convicción de que el ser humano, «aun el envilecido por el neocapitalismo y el pseudosocialismo de nuestros días, es un ser maravilloso porque, a veces, *habla*», transmutado en la Boca de lo Maravilloso. Así, por medio de la palabra inspirada, «podemos acceder al reino perdido y recobrar los antiguos poderes[75]».

Sabemos que a muchos sorprenderá y hasta molestará esta percepción, pero estamos convencidos de ella (como en el caso de Rimbaud, para quien la poesía, la videncia, es *algo con y por lo que vale la pena jugarse la vida* a diario), y hay muchas declaraciones y hechos del poeta que la rubrican. En 1945, durante su viaje por los territorios de los indios pueblo Breton descubrió y leyó con avidez el libro de Jules Monnerot *La Poésie moderne et le sacré* (La poesía moderna y lo sagrado); lejos de protestar por el capítulo que el autor había consagrado al superrealismo, el poeta no sólo manifestó públicamente su enorme estima por el ensayo sino que hasta insertó una cita de él en la «Oda a Charles Fourier». A principios de los cincuenta, en carta a la pintora Judith Reigl, Breton habla del «gran Sagrado» a propósito del cuadro *Ellos tienen sed insaciable de infinito* de su amiga. El 13 de septiembre de 1956, en carta a su hija Alba, recuerda: «Tú bien sabes que existe en mí el sentido de

lo sagrado y que no soy precisamente moderado en mis aspiraciones». Un año después, incluye su firma en el *tract* colectivo *Coup de semonce* («Amonestación», pero también «Disparo de artillería» o «Demostración de fuerza»), donde se afirma que «si bien el superrealismo ha querido *profanar* los valores de la sociedad cristiana, jamás ha perseguido la *profanación* de las ideas mismas de "sagrado" y de "revelación", o, con mayor razón, de la moral: muy al contrario, el superrealismo siempre ha acusado al cristianismo (…) de haber vulgarizado y transformado en puro *positivismo*, indefinidamente extensible, lo "sagrado" y la "moralidad"». Por fin, en «El uno en el otro», Breton escribe que este juego alegórico «nos ofrece fortuitamente el modo de reencauzar la poesía por la vía sagrada que fue originariamente la suya, y de la que después todo ha conspirado para desviarla[76]».

No somos los únicos en creer tal cosa. En *Le Noyau du comète*, Péret aborda «la noción de lo sagrado» en la poesía, que para él «deriva tan directamente del amor humano que, sin él, no se puede concebir nada sagrado». Jean Schuster, uno de los miembros más activos —y más anarquistas— del grupo durante los años cincuenta y sesenta, y con el que, al parecer, Breton incluso llegó a escribir una *Art poétique*[77], recordó en 1967, tras la muerte del poeta: «No es el menor de sus méritos haber disputado a las religiones palabras tales como *alma o sagrado*, desdeñando tanto las críticas del positivismo limitado como las tentativas anexionadoras de los espiritualistas, para cargar esas palabras de un significado inmanente. […] Volver a pisar con fuerza en ese terreno, por minado que esté, forma parte del proyecto superrealista y constituye un medio entre tantos para llegar a comprender el funcionamiento real del pensamiento». En su capítulo sobre la escritura automática, Balakian asevera, con mucho tino, a nuestro juicio, que «los pioneros en la construcción de este conducto entre realidad interna y realidad externa son [los chamanes], los místicos y los *médiums*; el poeta, en este sentido, es una combinación de [los tres], al concertar la *fe activa* con la disposición a observar y ponerse al servicio de su propio mecanismo en acción. […] Sin duda, hay *un elemento sagrado* en los escritos extraídos así de las entrañas del universo[78]». Y, como afirma tan bellamente Georges Henein, «no existe ningún sucedáneo de lo sagrado».

Jean-Claude Blachère dedica varias páginas de su libro a tratar «[esta] irritante cuestión de lo sagrado», aclarando que si Breton condenó una y mil veces la manera en que los cultos y los «ritualismos degeneradores» bastardearon lo sagrado fue precisamente porque, para él, este «se halla ligado al conocimiento poético del mundo y de sus relaciones con el hombre», porque lo sagrado «es indisociable de la experiencia superrealista, siempre en busca de lo que puede impulsar al ser más allá de su condición sin alienar su libertad[79]».

«Vía mística», llegó a llamar Breton a la escritura automática[80]. Charles Duits, poeta superrealista que conoció a su mentor en Nueva York cuando no era más que un joven «oráculo» (según Breton), escribió: «Un poeta no es un hombre que junta palabras sino un hombre que ve y que cree». También para nosotros *la poesía es una*

cuestión de fe. Con ella pasa lo mismo que con las plantas sagradas: si no nos ponemos plena/mente en sus manos, si no derrumbamos el muro de recelos que nos impide la sanación, jamás cruzaremos la puerta de Sekhmet. Pues, en boca de René Char, «Uno no coquetea con la poesía, lo deja todo por ella».

A la hora de la verdad, a la hora de la enfermedad, ¿cuántas veces hemos dicho u oído que para curarse hay que tener fe en ello? «La poesía es el gran arte de obrar la salud trascendental», personal y colectiva, según Novalis. «Luego, el poeta es el médico *[brujo*, chamán, sanador] trascendental». Su objetivo es «el fin de los fines: *la elevación del hombre por encima de sí mismo*[81]». Fin que puede alcanzar cualquier ser humano, ya que «el poeta trascendental es el hombre trascendental en general». Así es como entre todos podemos y debemos escribir la Poesía.

Desgraciadamente, «fe» es una de las palabras más gastadas en cualquier lengua. Palabra desvirtuada y manipulada. Y, desde luego, extraña en la boca del impulsor de un movimiento que hizo alarde de su feroz aversión por las religiones, en general, y por la cristiana, en particular. Pero despojemos al vocablo de todas las connotaciones teológicas con que las iglesias fueron ensuciando y deshumanizando su etimología; abramos el Corominas, leamos: «fe, del lat. *FIDES*, confianza» y entenderemos que la de Breton, la de cualquier poeta auténtico, es una «buena fe», una «fe de y en la Vida» *(«Plutôt la Vie»),* «la promesa o palabra dada», la «fidelidad» que mantenemos hacia ese *algo indefinible* en lo que creemos, con la absoluta «confianza» de que nos ayudará a mejorarnos a nosotros mismos y, en consecuencia, a mejorar el mundo, a ser más sabios y compasivos, en fin, a *liberarnos* de todas las esclavitudes, tanto individuales como colectivas. Arranquemos esa palabra a los «sucios moscardones[82]» que traficaron con ella a lo largo de los siglos y comprenderemos que la fe de Breton era *fe en el conocimiento*, una *fe científica* que sólo daba por válido lo realmente experimentado.

Breton, de hecho, aprendió a creer descreyendo de todas las verdades de su época: Padre, Hijo y Espíritu Santo; Patria, Familia y Religión. El dadaísmo fue su ordalía. Jacques Vaché, el Sócrates nihilista que le enseñó a dudar de todo, hasta de su vocación. En aquel tránsito, el poeta llegó a escribir que dejaba de escribir; incluso pensó en matarse. Hasta que el nacimiento del superrealismo le devolvió la confianza en sí mismo y en la vida. «Una fe», según Sarane Alexandrian, hablando precisamente de Breton, «que reemplaza[ba] toda fe religiosa[83]». A partir de entonces, su credo fue un anticredo, sí. Pero un anticredo no deja de ser un credo, aunque sea un credo *negro*.

Así pues, ¿en qué fiaba y confiaba André Breton? ¿Cuáles eran los sustentos de su fidelidad a sus creencias? ¿Cuáles «los principios fundamentales que [son] la base de [la] unión y de [la] mutua comprensión[84]» de todos los miembros, de todas las generaciones de la interminable aventura superrealista? El poeta los declaró desde un inicio, aunque su formulación más hermosa se halla justo al final de *Arcano* 17: «Es la revuelta en sí, y sólo ella, la creadora de luz. Y esa luz no puede conocerse más que

por tres vías: la poesía, la libertad y el amor, las cuales deben inspirar el mismo fervor y convergir en el punto menos expuesto y más iluminable del corazón humano para formar así la copa de la eterna juventud».

Poesía, amor y libertad: una tríada («conjunto de tres cosas o seres *estrecha o especialmente vinculados entre sí*») junto a la cual aparece otra: juventud, luz y revuelta unidas por «el mismo fervor». Breton —ya se ha dicho— era un exquisito amador de las palabras. Conocía muy bien la etimología y las acepciones de las que empleaba. Jugaba con ellas pero siempre para darles un nuevo sentido poético. Así que sabía muy bien que el fervor, lejos de ser ese «celo ardiente hacia las cosas de piedad y religión» que impusieron las iglesias a sangre y fuego, era, en un principio, el «entusiasmo o ardor con que se hace algo». Y el entusiasmo, en el chamanismo presocrático, el «furor o arrobamiento de las sibilas al dar sus oráculos», la «inspiración divina de los profetas» y los energúmenos poseídos por el *daimon (logoi spermatikoi),* la «inspiración fogosa y arrebatada del escritor o del artista, y especialmente del poeta» *vidente*…

Sí, todos los conceptos a los que *se acoge* ahí Breton están «estrecha o especialmente vinculados entre sí», remiten los unos a los otros: la poesía es libertad y luz, pero también amor y juventud; la juventud, amor y revuelta pero también libertad, y poesía, y luz… Y todos están unidos por el fervor, que es entusiasmo (poesía), que es ardor (amor), que es furor (libertad), y así hasta el infinito. Los «fundamentos del superrealismo[85]» conforman, de esta suerte, un *ouroboros* o, si se prefiere, un sistema de *vasos comunicantes*. Es más, cada uno de los elementos de la tríada que sintetiza la «profesión de fe» bretoniana contiene otros muchos elementos vinculados entre ellos y, a la vez, con cada uno de esos elementos: lo maravilloso, la emoción, la escritura automática, la videncia, el sueño, el azar objetivo, el punto supremo… Y todo, todo ello conforma la temática hermética de toda la obra de Breton. Por eso es tan importante saber qué entendía el poeta-fiel por cada uno de esos conceptos.

LO MARAVILLOSO

El lector «seguramente espera ahora que [definamos) aquí qué es lo maravilloso poético… Pero [nos guardaremos] muy mucho de hacerlo. Lo maravilloso es de una naturaleza tan luminosa que ni siquiera el sol puede competir con él: es él quien realmente disipa las tinieblas, el sol tan sólo empaña su fulgor. El diccionario, claro, se limita a dar una etimología seca en la que lo maravilloso se reconoce tan mal como una orquídea conservada en un herbario. [Nosotros] intentaremos] apenas sugerirlo».

Quien así habla es Benjamin Péret, responsable de algunos de los textos más inspiradores que se han escrito jamás sobre la poesía y sobre el amor. Entre ellos, *La*

parole est a Péret, al que pertenece la cita. Su descripción de ese fulgor tan poderoso con el que ni siquiera el sol puede competir nos evoca la del espacio interior del Atman que encontramos en los *Upanisbads Katha, Mundaka* y *Svetasvatara*: «Allí el sol no brilla, ni la luna, ni las estrellas; los relámpagos no destellan y menos aún el fuego terrenal. De su luz procede la luz de todos ellos, y su resplandor ilumina toda la creación». Y también la luz del Brahmán, cuando el *jñani*, «el hombre de visión», el vidente, alcanza por fin la sabiduría: «Él es invisible: no puede ser visto [con los ojos de la razón]. Está distante y cercano, es móvil e inmóvil, se halla dentro y fuera de todo. Él es la Luz de todas las luces, que brilla más allá de toda oscuridad. Es la visión, el final de la visión que se alcanza con la visión, y habita en el corazón de todos[86]».

El concepto superrealista de lo maravilloso aparece destacado inicialmente en el primer *Manifiesto del superrealismo*: «Lo maravilloso es siempre bello, cualquier clase de maravilloso es bello; es más, sólo lo maravilloso es bello», equiparado, como vemos, con la belleza misma. Y la belleza, ya lo sabemos, «será convulsiva o no será[87]». Esta declaración «viene inmediatamente después de una reflexión sobre la superrealidad, lo que equivale a hacer de lo maravilloso un componente del superrealismo, un equivalente del punto supremo[88]». Breton identificaba tanto el superrealismo con lo maravilloso que, en 1925, en carta a su amiga Dense Naville, le comunicó su intención de «constituir un repertorio de las ideas superrealistas y poner en marcha un glosario de lo maravilloso, destinado a ser publicado posteriormente[89]».

También fue Breton el primero de los superrealistas en consagrarle un texto, *Le Merveilleux contre le mystére,* aunque en él se limitó a diferenciarlo de lo extraño o misterioso y de lo fantástico, con los que no debemos confundirlo. Frente a aquellos que, como Mallarmé, arrojaban un puñado de sombra sobre su poesía para rodearla de misterio, Breton opone aquellos otros, como Rimbaud y Lautréamont, que han hecho «una ley del abandonarse pura y simplemente a lo maravilloso», «arrojándose de cabeza a lo maravilloso», la única «fuente eterna de comunicación entre los hombres[90]». Para los superrealistas, lo maravilloso, «*Vinsolite* es un *estado de iluminación gradual*, mientras que, en el caso de los simbolistas, el misterio es un callejón sin salida[91]».

Para él lo maravilloso «no es igual en todas las épocas; participa oscuramente de una suerte de revelación general de la que sólo nos llega un detalle —como las *ruinas* románticas, el *maniquí* moderno o cualquier otro símbolo capaz de remover la sensibilidad humana durante un tiempo[92]». Lo maravilloso «no está privado de comunicación con la vida corriente»; lo único que obstruye esa comunicación es «una esclusa cuyo estado cada vez más precario debemos constatar[93]» y denunciar. A la lógica imperante en la sociedad, a la moral, al buen gusto, al buen juicio, al sentido común, al sentido crítico «que nos enseñaron a cultivar en la escuela», el poeta opone «el apetito de lo maravilloso […] ensalzado de manera incondicional[94]».

Sin embargo, no fue Breton sino Pierre Mabille quien elevó lo maravilloso a la categoría de fundamento del superrealismo, en una obra (*Le miroir du merveilleux*) que compuso prácticamente al lado de su amigo, mientras éste se entregaba a *Pleamargen*. Tanto estimaba Breton esta obra que escribió un prólogo para su segunda edición[95].

Mabille comienza preguntándose si lo maravilloso es «un poder creador del ser humano» que sólo debemos hacer consciente dándole forma o si pertenece al mundo exterior, donde no podemos captarlo debido a la falta de agudeza de nuestros sentidos «adormecidos en los hábitos de la vida cotidiana». Para superar esta antinomia, plantea la hipótesis de que lo maravilloso es un plano superior, perteneciente a una «realidad ampliada» que mantiene ciertas «zonas de intersección y de tangencia con los planos ordinarios de la existencia» para inmediatamente después concluir que «*lo maravilloso está en todas partes*». Subyace en todos los seres y en todas las cosas, pero sólo se manifiesta desde el momento en que logramos penetrar en ellos y en ellas, adentrarnos «en ese espacio donde nuestros sentidos no perciben nada directamente, pese a estar poblado de energías, de ondas, de fuerzas incesantemente en movimiento, donde se elaboran equilibrios efímeros, donde se preparan todas las transformaciones». Lo maravilloso, pues, está tanto en la vida que bulle dentro del ser humano como en la que pulula fuera, aunque «su país» se extiende principalmente «en nuestro ser sensible».

El orientalista Juan Mascará utilizó palabras muy semejantes al escribir sobre el Brahmán de los textos sagrados de los vedas, el cual «es descrito como inmanente y trascendente», dentro de todo y fuera de todo: «La voz callada de lo Eterno nos susurra perpetuamente sus melodías sempiternas. El esplendor del Infinito se halla en todas partes, pero nuestros oídos no pueden oír, nuestros ojos no pueden ver: lo Eterno no puede captarse con los sentidos efímeros o con la mente efímera […]. Sólo lo Eterno dentro de nosotros puede llevarnos a lo Eterno[96]». Quien desee «alcanzar este maravilloso profundo debe liberar las imágenes de sus ataduras convencionales […]; aprender a ver al ser humano detrás de su función social, romper la escala de los llamados valores morales, superar los tabúes, el peso de las prohibiciones ancestrales, dejar de asociar el objeto con el beneficio que se puede obtener de él al precio que tiene en la sociedad, *a partir del momento en que, por uno u otro medio, se elimina la censura voluntaria de la mala fe*, a partir del momento en que los mecanismos del sueño dejan de ser obstaculizados[97]». Una vez admitido y comprendido que

> lo maravilloso está, al mismo tiempo, fuera y dentro del ser humano, y que, en consecuencia, exige, por un lado, que éste [se fusione con] la naturaleza y, por otro, que se retraiga[98] en sí mismo; una vez comprendida esta dialéctica del sueño y de la acción, de la vida interior y de la acción social continuamente revolucionaria, la historia de la humanidad ya no parece una simple serie de acontecimientos accidentales sino un largo viaje orientado hacia la conquista de

un reino maravilloso, de una tierra que el ser humano se promete a sí mismo. Los descubrimientos de las leyes del universo, las transformaciones políticas y económicas, las obras artísticas, señalan la tensión permanente de la especie hacia un grado más elevado de conocimiento y de felicidad, en una lucha constante contra las fuerzas de la ignorancia y de la muerte.

Guardándonos muy mucho, como Péret, de concretar qué significa exactamente lo maravilloso para él, para Breton, para Mabille, para todos los superrealistas, nos limitamos a apuntar que, a todas luces, es *una de las fuentes* de su poesía, de su pintura, de su arte, de su *pensamiento vital*. El manantial, quizás, del que manan todos sus ríos.

LA POESÍA

Si hay algo que «sabemos [es] que la poesía debe llevar a alguna parte». Al *contactar* con lo maravilloso, este provoca una *emoción*: la que él entraña. Y «el umbral emocional», según Breton, «es el único que permite acceder a la vía [y a la vida] real; de otro modo, los caminos del conocimiento jamás conducen a ninguna parte[99]».

La emoción, el «paso de la corriente». ¿Existe alguna definición de ella más electrizante, más escalofriante que ésta: «Confieso sin el menor reparo mi profunda insensibilidad ante los espectáculos naturales y las obras de arte que de golpe no me ocasionan esa perturbación física caracterizada por la sensación de *un airón de viento en las sienes* capaz de arrebatarme con un verdadero escalofrío[100]»? Sin mencionar los matices de cada uno de los verbos empleados en ella, como *entramer*, ya sólo la metáfora que éste contiene, plagada de sentidos y aliteraciones, ejemplifica el genio poético de su creador. ¿Cómo traducir *une aigrette du vent aux tempes*, cuando la palabra *aigrette*[101] abarca tanto el sentido de «penacho, copete, airón» como el de «piocha» («flor de mano» y «ramillete de diamantes») y, en este caso, sobre todo el de «rayo luminoso que se percibe en los extremos de los cuerpos electrizados», sentido que ignoramos en castellano? ¡Pero es que, para colmo, es *une aigrette du vent*! La poesía, sí, *conduce* algo y a algo. «Los poetas son, al mismo tiempo, aislantes y conductores de la corriente poética» (Novalis), esto es, de la energía sanadora que ellos logran captar, transmitir y salvaguardar *transcendiéndose a sí mismos*.

Se trata, en realidad, de un viaje de ida y vuelta constante, pues la emoción, *inductora o inducida*, también puede llevarnos de vuelta a lo maravilloso. En el *Segundo manifiesto del superrealismo*, Breton habla de la emoción como «esa posesión total del espíritu», «esa suerte de cortocircuito que la inspiración provoca» cuando, al igual que en la realidad física, la resistencia entre «los dos “polos” de la máquina» es escasa o nula. Preso de ese «algo “más fuerte que él”», aunque «lúcido y

alerta», el ser humano se ve entonces «lanza[do] hacia los ámbitos de lo inmortal», «proyectado hacia la plena *maravilla interior*». De ahí que el explorador de ella deba asimismo «reconducir [su] emoción a ese hogar vivo, el único que puede irradiarla; hogar que tan sólo se puede descubrir recuperando esa facultad original de la que el niño y el hombre "primitivo" guardan recuerdo, y que por sí sola logra levantar la maldición de la barrera [supuestamente] infranqueable entre el mundo interior y el mundo exterior[102]».

Lo más importante, según Breton, «radica en que el hombre no pueda zafarse de esa emoción, en que no deje de expresarse en tanto dure el misterioso campanilleo, ya que, efectivamente, al dejar de pertenecerse a sí mismo el hombre comienza a pertenecemos a todos[103]». Mas, como «es la realidad misma la que está en juego», diferencia entre «la emoción por la emoción» y la emoción que podríamos denominar objetiva (empleando la terminología superrealista), ya que «la emoción subjetiva, sea cual sea su intensidad, no es directamente creadora en arte, no tiene ningún valor salvo cuando es restituida e incorporada indistintamente al fondo emocional donde el artista está llamado a abrevar(se[104])», o sea a sacar agua *(puiser)* para dar de beber a los demás y saciar su propia sed. Por el contrario, Breton relaciona la emoción poética con el placer erótico, explicitando que la poesía y el arte en general nos proporcionan, por pasiva y por activa, no sólo un gozo intelectual sino también físico:

> Jamás he podido evitar establecer una relación entre esa sensación (*une aigrette du vent aux tempes)* y la del placer erótico, y no descubro entre ellas más que algunas diferencias de grado. Aunque nunca consiga agotar por medio del análisis los elementos que constituyen dicha perturbación —la cual, en efecto, debe beneficiarse de mis represiones más profundas—, lo que sé de ella me confirma que la sexualidad es su causa predominante[105].

La imagen no es un vehículo de la razón sino «de la emoción, es su energía, y con ella se facilita el acceso a la conciencia», según Jung: «Toda emoción es factible de transformarse en una imagen» y, por lo tanto, «toda imagen conforma un acto creativo». Por ello «lo inconsciente fundamenta la creatividad[106]». Para que brote «ese extraordinario chorro de chispas» y «clarificar los símbolos hasta entonces tenebrosos» que ese géiser lanza a nuestro firmamento, el creador ha de seguir «una de las grandes consignas de la Tradición [ocultista], según la cual hay que "reventar el tambor de la razón razonante y contemplar el orificio"» restante[107]. La poesía deviene así en el medio por el cual el poeta transmite la emoción que provoca en él lo maravilloso; así, para poder crear(se) y emocionar(se), el poeta debe ir al encuentro de lo maravilloso, que está en todos los lugares, en todos los seres y en todos los objetos, pero *sobre todo en su propia naturaleza*, «en la raíz del espíritu[108]». Lo maravilloso origina la poesía y la poesía, tanto al crearla como al sentirla, *debe llevarnos* a su origen.

Detengámonos en esta frase del «Prefacio a la reimpresión del *Manifiesto del superrealismo*» (1929): «Creo que entre mi pensamiento, tal y como se deduce de la lectura de los textos firmados por mí, y yo, a quien la verdadera naturaleza de mi pensamiento une a algo que aún ignoro, media un mundo». De ella se colige que para Breton: a) existe un yo (supuestamente, «como si yo tuviese la más mínima razón / Para creer que yo soy yo de una manera estable»)[109]; b) ése (supuesto) yo no es el origen de mi pensamiento, no es quien piensa dentro de mí: «la verdadera naturaleza de mi pensamiento» es otra; c) ésta, la esencia de mi pensamiento, une mi yo «a algo que aún ignoro» y que, por lo tanto, bien podría ser el origen de mi pensamiento; y d) entre lo que yo (André Breton en 1929) pienso y ese yo que soy o creo ser «media [aún] un mundo, etc.», dentro del cual se halla ese «algo que aún ignoro». Tal vez Rimbaud estaba en lo cierto al aseverar que «Yo es Otro», que «nos equivocamos al decir: Yo pienso» pues más bien «deberíamos decir: *Alguien* me piensa», algo o alguien *maravilloso* piensa por y para mí[110]. Algo o alguien que, sin duda, merece la pena conocer, *experimentar*.

Recurriendo a la terminología del budismo tibetano, podríamos explicar la frase de Breton así: a) *pensamos* que existe un yo, un ego, pero éste no es más que un conjunto de cinco agregados denominado *nama-rupa*: mente[111] (sensación, percepción formaciones mentales o kármicas y conciencia) y cuerpo; la mente ordinaria *(sem)*, la mente consciente, dualista, discursiva, razonadora, la mente que piensa y juzga, *y a la que confundimos con nuestro ego*, no es nuestra «verdadera naturaleza» sino, al contrario, aquello que la vela, la oscurece, como las nubes al sol; «la naturaleza misma de la mente, su esencia más íntima, que es siempre y absolutamente inmune al cambio y a la muerte […], nuestra conciencia primordial, pura y prístina que es al mismo tiempo inteligente, cognoscitiva, radiante y siempre *despierta* […], el conocimiento del propio conocimiento» es *rigpa*: la «base luminosa de la conciencia», cuya naturaleza «no es exclusiva de nuestra mente [sino que] es la naturaleza de todo[112]». Los místicos sufíes la llaman «la esencia oculta», y los budistas la llaman «la naturaleza de Buda».

El principio de «Los Estados generales», uno de los más bellos que escribió Breton, reza así: «Di lo que existe abajo habla / Di lo que comienza / Y lustra mis ojos que apenas captan la luz»…

Como hemos visto al abordar el tema de lo maravilloso, los superrealistas lo califican de luminoso. Y la poesía —afirma Breton en *Arcano 17*— es, junto al amor y la libertad, una de las tres vías para conocer la luz. «Luz de la revuelta» (revolución social), escribe en esa obra insoslayable, pero también «luz negra» (revolución personal, a nuestro juicio, aunque puede que ambas estén contenidas ya en la palabra *révolte*): *Le Surréalisme au service de* les Révolutions. De la primera hablaremos al hablar de la libertad (que, a su vez, es la búsqueda de la libertad interior y de la libertad exterior, unidas de forma intrínseca). La segunda es el título de un texto incluido en los *ajours* de *Arcano 17*. Los críticos remiten siempre o bien a la

definición científica de la expresión («radiación electromagnética ultravioleta con un componente residual muy pequeño de luz visible») o bien a un pasaje de *Historia de la magia* de Eliphas Lévi. Pero…

En la tradición inca, *Inti Taita* (Padre Sol), los chamanes, antes de iniciar la ceremonia de la planta sagrada que van a dar de beber a los asistentes (ayahuasca o peyote, generalmente), convocan a los espíritus de las seis direcciones: norte, sur, éste, oeste, cielo y tierra. En cada uno de los puntos cardinales hay una puerta (por la que entra el «animal de poder») y una luz (la que porta) con un color: en el norte, la puerta plateada, por la que entran la luz plateada y el colibrí; en el sur, la puerta roja, por la que entran la luz roja y la gran serpiente; en el este, la puerta dorada, por la que entran la luz dorada y el águila; y en el oeste, la puerta negra, por la que entran la *luz negra* y el jaguar. La luz dorada y la luz plateada son las del sol y la de la luna, y es probable que se correspondan, respectivamente, con la luz roja y la luz negra (la luz del sol al amanecer y al atardecer y la de la luna cuando desaparece o la eclipsa el sol).

En la transmutación alquímica, la *nigredo* es la fase previa, anterior a la *albedo* y a la *rubedo*. Asociada a la putrefacción, la *nigredo* implica una disolución en la materia prima (muerte) imprescindible para la generación de otra superior: el oro (resurrección):

> NIGREDO: *putrefactio*, corresponde al color negro dentro de la labor alquímica, al planeta Saturno, a *la muerte de Osiris*, a los Arcanos XIII y XVIII. En el estudiante se despierta lo que se llama el Prerrecuerdo del Oro Anterior: el último vestigio del poder celeste en toda materia que comienza a insinuarse. Y esta luminosa vaguedad hace que el estudiante advierta de forma vivida el triste estado en el que se encuentra el *homo sapiens*; una criatura de origen celeste reducida a poco más que un autómata sonámbulo, una especie de marioneta insectívora. Siente que ya no hay nada de los mundos inferiores (donde habitamos) que le atraiga, que le haga palpitar… No se siente de este mundo y ya no se alimenta de él. Esta fase se caracteriza por una reacción de rechazo, análisis, desilusión[113]…

Nerval, en «El desdichado», soneto al que se alude en *Arcano* 17, escribió: «sol negro». Breton, en *Arcano* 17, citando a Eliphas Lévi: «Osiris es un dios negro». Gracq, primero, Carrouges y Balakian, después, analizaron muy bien las connotaciones del adjetivo *noir* en Breton y el superrealismo, aunque, extrañamente, pasaron por alto un detalle obvio: que la bandera de los anarquistas de la Comuna, la única por la que el poeta dijo sentir debilidad, era negra. Según Carrouges:

> El adjetivo «negro» […] no puede ser tomado de una forma enteramente aislada […] como si quisiera significar una influencia plena de las potencias tenebrosas […]. La expresión «dios negro» […] más bien designa a Dios habiendo reintegrado en sí mismo las potencias malditas, o a Satán reintegrado en lo

divino, lo que viene a ser igual. De cualquier modo, implica un movimiento dialéctico, un proceso de metamorfosis que libera a la idea de Dios, como también a la de Satán, de sus concepciones tradicionales […]: en esta asociación espontánea de las tinieblas y del principio de la luz, lo que alienta es el anhelo permanente de una total reconciliación entre los dos principios, el sueño esbozado de una fusión entre lo divino y lo satánico, la apuesta por la transfiguración victoriosa de una humanidad que sería capaz de trascender por sí misma la oposición de todas las potencias ajenas a ella[114].

Balakian:

> No se puede llegar a entender la noción de «lo negro» en la obra de Breton sin referirse a la definición que hace Eliphas Lévi de Lucifer. Pues ¿cómo podría ser lo negro iluminador, una fuente de energía exenta de pecado, y a la vez ser compatible con el optimismo de Breton respecto al destino humano, si estuviese asociado con el diablo cristiano? Lucifer («el portador de la luz»], el rebelde, según la interpretación de Eliphas Lévi, no es el mal; es el ángel que regenera e ilumina: «La inteligencia negra es la adivinación de los Misterios de la Noche, la atribución de realidad a las formas de lo invisible». En otras palabras, Lucifer es una fuente de esperanza, la oscuridad es una de las fuentes de luz, la rebelión es un agente de salvación[115].

Sea cual sea su origen, no hay duda de que «esa luz negra, esas tinieblas que ven[116]» y en las que vemos son las que nos inundan cuando, por ejemplo, *morimos* en una ceremonia chamánica, la luz del *bardo* de la muerte donde se manifiestan todas las demás luces con sus correspondientes animales, visiones, *insights*, revelaciones… Un «espacio» que, en términos psicológicos, podría ser el del inconsciente, y que, en tal caso, siguiendo a Jung, sería *autónomo* con respecto al «espacio» de lo consciente y *crearía sus propias imágenes* con sus propios recursos y sus propios materiales:

> El principio de la vida consciente es: *Nihil est intellectu quod non antea fuerit in sensu*. Pero el principio de lo inconsciente es la autonomía de la psique misma que en el juego de sus imágenes no refleja al mundo sino a *sí misma*, aunque haga uso de las posibilidades de representación que le ofrece el mundo sensible para aclarar sus imágenes. Pero aquí el dato sensible no es *causa efficiens*, sino que *de modo autónomo* es elegido y tomado en préstamo, con lo cual el carácter razonable del cosmos queda ofendido continua y penosamente. Aunque también el mundo de los sentidos causa el mismo efecto destructor sobre los procesos psíquicos interiores, cuando irrumpe en estos últimos como causa eficiente. Si por una parte se trata de no ofender a la razón y por otra de no eliminar violenta y groseramente el juego creador de las imágenes, *se requiere un proceso sintético capaz de realizar la paradoja que supone unir lo que [supuestamente]*

no puede unirse[117]..

En consecuencia —segunda conclusión—, la poesía para Breton sería *fundamentalmente* la «vía mística» para *sentir* a nuestro(s) espíritu(s), la «vagoneta» en la que lanzarnos «al cisco sublime» de nuestra *mina interior*[118]. ¿Y qué piedra preciosa y/o filosofal entraña esa mina? ¿Lo maravilloso? ¿El Otro del que habla Rimbaud? ¿El Sí-mismo del que habla Jung? ¿La *rigpa* de la que habla el budismo tibetano? *Algo* o *alguien*, en cualquier caso, que no cesa de enviarnos *mensajes automáticos* cargados de imágenes, símbolos, arquetipos, mitos, incluso[119].

Tercera y última conclusión: si lo maravilloso reside especialmente dentro de nosotros, y *nos habla* por medio de su «Boca de Sombra[120]», el modelo de la poesía superrealista, como de la pintura superrealista, ha de ser forzosamente el *modelo puramente interior*, no el exterior[121]. Noción que, según Xesús González Gómez, Breton pudo extraer de las conclusiones a las que llega Hegel en el capítulo que dedica al arte romántico en su *Estética*: «El *modelo interior*, podíamos decir siguiendo a Hegel, está en el inconsciente del artista, ya que las imágenes y la sensibilidad deben pertenecer a la *dimensión natural del ser humano*». Para el filósofo alemán, el arte romántico «es un arte nacido en el interior —como la escritura automática[122]».

La poesía «más "superrealista"», aseveró Monnerot, «semeja una suerte de tomavistas de un flujo interior, cuyo objetivo pasa de la *Mismidad* a la *Otredad*, de lo infinitamente grande a escala humana a lo infinitamente pequeño, de los sistemas planetarios a las desintegraciones atómicas[123]». «La poesía es lo real absoluto», murmuró Novalis, empleando dos términos, «real» y «absoluto» que aparecen con frecuencia en los escritos de Breton. Los superrealistas podrían haber dicho: «La poesía es lo maravilloso, lo maravilloso es la poesía».

LA ESCRITURA AUTOMÁTICA

Desde la publicación de *Los campos magnéticos*, *Pez soluble* y el primer *Manifiesto del superrealismo*, mucho se ha escrito a favor y en contra del automatismo. Y aún hoy seguimos teniendo la impresión de que pese a ser el fundamento más popularmente relacionado con los superrealistas es el peor comprendido. Seguramente porque los que escriben y hablan sobre él lo hacen desde la teoría y no desde la práctica, desde la erudición y no desde el conocimiento.

Como suelen hacer los «especialistas», también podríamos volver a citar aquí todas las definiciones y las opiniones, a favor y en contra, que hicieron Breton, Éluard, Aragón, Dalí… tantos y tantos poetas y pintores a lo largo de sus vidas sobre

el automatismo; podríamos hacer una selección de los análisis críticos que nos parecen más acertados con respecto al «dictado del inconsciente» pero… De ninguna manera queremos prolongar ese círculo vicioso. La escritura automática es para nosotros casi una obsesión cuya incógnita llevamos tiempo queriendo despejar. Por eso, nos parece mucho más apropiado apuntar ciertas cosas que creemos haber aprendido, en nuestra escasa aunque cierta experiencia, sobre esta *introspección sanadora* cuyo objetivo primordial es, según el propio Breton, «unificar la personalidad» (sintetizando, en lo supraconsciente, lo consciente y lo inconsciente) o, en términos que nos evocan, nuevamente, las *Upanishad* védicas, «abol(ir] el *yo* en el *Sí-mismo*[124]».

Digamos, para empezar, que hay una verdadera y una falsa escritura automática, así como hay un verdadero y un falso arte superrealista[125]. La falsa escritura superrealista no tiene un *modelo interior* ni exterior: se limita a *mimer*, con mayor o menor fortuna, lo que su autor, la crítica y la sociedad tienen por un «estilo superrealista», cuando lo cierto es que no hay tal: el «Otro» que «*yo* soy» *jamás habla*, pinta, compone… *de la misma manera*, siempre se y nos sorprende. No es cuestión de calidad, insistimos (hay poetas con mucho talento que, ay, escriben falsos poemas superrealistas o «influenciados por el superrealismo»), sino de cualidad. Y también, ciertamente, de *originalidad*, en el sentido de que, como ya dijimos, la poesía superrealista tiene su origen en lo maravilloso, en «lo desconocido»: mana de esa fuente y, a su vez, nos conduce a ese mar. Solo ahí puede el poeta «hallar una lengua», una que sea «del alma para el alma […] del pensamiento enganchando el pensamiento y tirando de él[126]». Y «si lo que el poeta trae de *allá abajo* tiene forma, lo entrega con forma; si es informe, lo entrega informe[127]». Pero no se impone nada. Y menos de antemano.

Breton lo dijo bien claro en «Génesis del superrealismo» (1941), ensayo sobre la evolución de la pintura vanguardista escrito durante su exilio en Nueva York: «Una obra sólo puede considerarse superrealista en la medida en que el artista se ha esforzado en alcanzar el campo psicofísico total (del cual el campo de conciencia no es sino una breve parte)», esa «profundidad “abismal” [donde] reinan la ausencia de contradicción, la movilidad de las cargas emotivas debidas a la represión, la intemporalidad y la sustitución de la realidad exterior por la realidad psíquica», y a la que «el automatismo conduce directamente[128]».

La poesía superrealista es un *trabajo*, el único que deseaba realizar Rimbaud: devenir en *vidente*. La poesía superrealista es una *práctica*, y una práctica que implica «una gran responsabilidad[129]». La poesía superrealista es una *acción revolucionaria*: la que precede a cualquier otra acción[130]. A esto se refiere Louis Aragón cuando, en *Una ola de sueños*, prolongando la estela que había dejado «El barco ebrio», escribe: «El superrealismo es la inspiración reconocida, aceptada y practicada. Ya no como una visitación inexplicable sino como una facultad que se ejerce». Por eso se equivocan de raíz quienes atacan el método de la escritura automática por implicar,

según ellos, una actitud pasiva. Nada más lejos de la realidad… poética.

Cuando Breton, en el *Manifiesto del superrealismo,* habla de la imposibilidad de «aproximar voluntariamente lo que Reverdy denomina "dos realidades distantes"», no está negando la voluntad del creador sino la posibilidad de que sea capaz de obtener a voluntad, conscientemente, imágenes tan asombrosas, tan poderosas, tan luminosas como las que provee el inconsciente: «Niego con toda solemnidad que, en el caso de Reverdy, imágenes como […] *El mundo regresa al interior de un saco* comporten el menor grado de premeditación». Y aunque en «El mensaje automático» Breton afirma, en efecto, que durante la «espera» que comporta el automatismo hay que «mantenerse en un estado de pasividad mental», es obvio, por lo que escribe a continuación, que la palabra *passivité* es sinónimo, en ese pasaje, de *réceptivité,* de una «calma activa» que bien podríamos tildar de taoísta: «*fixer mon attention* sur les mots».

Adelantándose a Rimbaud y a Breton, Novalis había escrito: «Componer poesía es engendrar […]. La poesía es la representación del alma, del mundo interior en su totalidad. Ya lo sugiere su medio, las palabras, que son la manifestación externa de ese centro interno de energías[131]». Con todo, el alumbramiento de las palabras «nunca debe ser abstracto», pues su «misión [es] liberar una sustancia que es preciso distinguir de un mensaje cualquiera», y sin la cual «las palabras no harían más que *actuar* de forma gratuita». Por eso «Breton habla de *necesidad realizada»* (expresión que, como se verá, es la misma que, elocuentemente, emplea para designar la libertad). «Comúnmente se cree que el *sentido* de lo que escribimos, mis amigos y yo, ha dejado de preocuparnos», dice, cuando en rigor «lo que intentamos es restituir el *fondo* a la forma, y para ello es natural que nos esforcemos en sobrepasar la mera utilidad práctica». La sustancia, el fondo, la *esencia* «que se trasluce en la palabra-pensamiento es la fuerza misma que la hace nacer, existir y moverse». La onda que transmite «ese murmullo permanente en cada uno de nosotros, y a cuya escucha se encuentra siempre Breton […]. Así, hablar, escuchar hablar a su palabra, es un acto vital, el acto vital por excelencia[132]».

El poeta superrealista es *fundamentalmente* —o sea, siendo fiel a los fundamentos de su «creencia»— un poeta que anhela escuchar («habla», pide Breton a su «Otro») y «[decir] lo que existe abajo». Machado, por ejemplo, es en este sentido mucho más superrealista que tantísimos poetas que pasan por serlo. En su deslumbrante análisis del poema «Retrato», Antoni Pascual toma como eje de su «estructura simétrica» el verso de la estrofa central «y escucho solamente, entre las voces, una» y, aunque en ningún momento alude a Breton o al superrealismo, sus palabras podrían aplicarse perfectamente al inicio de «Los Estados generales»:

> Gracias a este verso el poema no queda cerrado sino abierto, abierto hacia el centro, hacia la profundidad inconsciente, una y de todos: la voz «una» *es dada*, viene del fondo. La acción del poeta, que lo define como artista y como ser

humano, es «escuchar», recibir, aceptar. Un escuchar que es relación —«converso con el hombre que siempre va conmigo»— con aquello que en nosotros es real, invulnerable, indestructible y, por ello, en medio de las turbulencias de la existencia, sereno —«pero mi verso brota de manantial sereno»—, una relación íntima que nos desvela el «secreto» —«que me enseñó el secreto de la filantropía»—. El arte de Machado proviene de [ese] escuchar […] «la ola humilde [que] a nuestros labios vino/de unas pocas palabras verdaderas». Cuando la conciencia se hace «oyente» y queda en silencio sólo para escuchar, el inconsciente profundo, que mira el rostro de Todo, habla. De la unión de ambos vectores, el «escuchar» y el «hablar», nace el poema que tiende a unir, en el lector, superficie y profundidad, y en esta unión, energética y luminosa al máximo, puede este experimentarse, sentirse, curarse[133].

También Eliot aseveraba oír voces, voces que le acosaban. Pero, en lugar de pararse a escucharlas y a «contemplar [su] estado», corría a refugiarse en la Casa de la Razón. Breton no. Breton se abría en canal para que en él re-percutieran las voces. Y ¿a quién puede extrañar que relacionase esta actitud con la del chamán que deviene en una caja de resonancias? En una de sus «Conferencias de Haití» (1945), el poeta reconoce que «en esta andadura esencial del superrealismo, que ha consistido en ponerse a la escucha de la voz interior que habita en cada hombre tomado aparte, nos hemos hallado, de golpe, reestableciendo el llamado “pensamiento primitivo”».

Negando, en el movimiento superrealista, todo afán por el mero exotismo, Jean-Claude Blachère afirma que «la escritura automática es una escritura primitiva, y no primitivista». Experiencia iluminadora, «experiencia exaltante en que la instancia razonante abolida permite que la conciencia se sumerja en lo más hondo de sí, en que *eso* que dicta es al mismo tiempo *eso* que escucha, en que, con un intenso sentimiento de participación cósmica, se engendra un nuevo ser[134]». Así y todo —dice Breton —, lejos de sumirnos, como suele creerse, en la irracionalidad absoluta, la escritura automática nos ayuda a internarnos en «un ancho campo de la *lógica*, de una lógica particular»: aquel «donde, hasta el momento, la facultad lógica, ejercitada siempre por y en lo consciente, todavía no ha actuado»; aquél donde podemos «descubrir el origen de esa *voz* que tan sólo puede oír cada uno de nosotros» y que «nos habla muy especialmente de algo siempre distinto a aquello en lo que creemos estar pensando[135]».

Que no nos choque, pues, como a Durozoi y a Lecherbonnier, que «Maurice Blanchot relacionara el lenguaje superrealista con el *cogito* cartesiano», y Adonis con el sufismo. Nosotros, al igual que Paz, lo relacionamos con la meditación budista, pues meditar es observar nuestra mente, «fijar la atención» en ella, «una llave que puede abrir para siempre esa caja de mil fondos llamada ser humano». Y al hacerlo, tanto el poeta mexicano como nosotros, ahondamos en una idea que ya apuntó el propio Breton, para quien la escritura automática «no está lejos del tiro con arco y del pastoreo de las vacas en la filosofía zen[136]». Paz se equivocó pues al «[lamentar]

que el budismo no le haya interesado» a Breton, ya que hay pruebas que demuestran justo lo contrario, pero acertó plenamente, con su envidiable lucidez, al escribir párrafos como éstos:

> Creo que la «escritura automática» es algo así como un equivalente moderno de la meditación budista; no pienso que sea un método para escribir poemas y tampoco es una receta retórica: es un ejercicio psíquico, una convocación y una invocación destinadas a abrir las esclusas de la corriente verbal. El automatismo poético, según lo subrayó varias veces el mismo Breton, colinda con el ascetismo: implica un estado de difícil pasividad que, a su vez, exige la abolición de toda crítica y autocrítica. Es una crítica radical de la crítica, un poner en entredicho a la conciencia. A su manera, es una vía purgativa, un método de negación tendiente a provocar la aparición de la verdadera realidad: el lenguaje primordial […].
>
> La escritura automática puede compararse a los ejercicios espirituales de los místicos y, sobre todo, a las prácticas del budismo Zen: se trata de llegar a un estado paradójico de pasividad activa, en el que el «yo pienso» es substituido por el misterioso «se piensa[137]».

El arte de crear y el arte de crearse están, en efecto, íntimamente relacionados, aunque en la meditación, en vez de «engancharnos» al flujo de los pensamientos, lo escrutamos con la mayor ecuanimidad posible, observando la calma o la agitación de esas olas como el águila pescadora desde su vuelo, como «ese hombre que permanece constantemente inmóvil en el centro del torbellino[138]».

> Breton va a convertirse a la vez en el observador y en el sujeto de esa experiencia que él realmente emprende […] como mera experiencia, *para ver*, sin ideas preconcebidas acerca de los resultados ni de las consecuencias que puedan acarrear; experiencia exigente, contrariamente a la idea que en general se tiene de ella, [y que] impone a quien no desea ser más que el receptor lo más fiel posible de la palabra interior una tensión difícil de mantener entre los polos opuestos del abandono y la vigilancia[139].

La poesía, si no es espiritual (fruto de una introspección, de una visión, de un conocimiento de nuestra Conciencia Pura), deviene a la fuerza ordinaria (fruto de la agitación, de la dualidad, de la esclavitud de nuestra mente ordinaria). La primera es superrealista, primitiva, tribual. La segunda sólo realista —o, *stricto sensu*, trivial. Aun así, la poesía, como la meditación, no es tanto una técnica como un estado de conciencia, *una manera de ser en contacto con el Ser* que debemos prolongar en nuestra vida, continua, plena y consciente/mente.

«La palabra es súbita y es un dios que tiembla» (Apollinaire). Ateniéndonos a ello, «oh bocas», a ese «nuevo lenguaje sobre el que ningún gramático de ninguna

lengua tendrá nada que decir», y con vistas a «una revisión general de todos los modos de conocimiento», «está claro que la escritura y las demás diversas formas de expresión automática revitalizadas por el superrealismo no han hecho sino responder a ese anhelo de Apollinaire, poniendo al alcance de todos los seres humanos el medio de despertar a voluntad el dios del que él habla[140]».

Más claro no se puede decir: «El superrealismo no es una forma poética. Es un grito del espíritu que se vuelve hacia sí mismo decidido a pulverizar desesperadamente sus trabas, y, si es preciso, con martillos materiales». Su objetivo es «la recuperación total de nuestra fuerza psíquica» en un «descenso vertiginoso a nuestro interior» con vista a obtener «la iluminación sistemática de los lugares ocultos[141]». El superrealismo no consiste «en una simple reagrupación de las palabras o en una caprichosa redistribución de las imágenes visuales, sino en *la recreación de un estado [espiritual[142]]*». Luego, superrealista no es el poeta que adopta una forma poética supuestamente superrealista sino aquel que «[ha] *escuchado la voz superrealista*», esa voz que «sigue predicando en vísperas de la muerte y por encima de las tormentas[143]». Y hay grandes creadores, como Leopardi o Rilke —no obstante su «estilo», muy distinto del de un Blake o un Lautréamont—, que bien pueden igualmente ser tildados de precursores superrealistas, ya que se prestaron «a orquestar la maravillosa partitura». Yendo más allá, poeta-poeta es el ser que diluye su yo hasta devenir él mismo Poesía.

Para poder escribir —dice Edmond Jabés— «hay que acallar antes las palabras que nos alteran». Para devenir en «la voz del universo —dice Novalis— el poeta precisa una mente serena y atenta […] libre de cualquier apego, de cualquier pasión en el pleno sentido de la palabra». Para que la escritura automática sea realmente automática —dice Breton— «es necesario, en efecto, que el espíritu haya alcanzado antes un estado de desapego tanto con respecto a las solicitaciones del mundo exterior como con respecto a las preocupaciones individuales de índole utilitaria, sentimental, etc., estado que pasa por ser mucho más propio del ámbito del pensamiento oriental que del pensamiento occidental, ya que para éste suele implicar una tensión, un esfuerzo de lo más arduo. Aún hoy me parece incomparablemente más sencillo, menos trabajoso satisfacer las exigencias del pensamiento reflexivo que ponerlo en condición de disponibilidad total, de manera que ya sólo tenga oídos para “lo que dice la Boca de Sombra[144]”».

Atinadísima explicación. Para nosotros, la más clara que dio Breton con respecto a este asunto e, implícitamente, a su relación con las filosofías orientales. A destacar la fórmula *alcanzar un estado de desapego* (y, a tenor de lo siguiente, también de *sosiego*) tanto frente al ruido exterior como frente al ruido interior: el de la mente consciente; y esta otra: *ponerse en condición de disponibilidad total*. La escritura automática, la poesía superrealista es una *ascesis* (lo afirma Breton, no nosotros, que en esa entrevista la denomina también «vía mística»). Un *ejercicio espiritual* mediante el cual «[nos abandonamos] a la ronda de los círculos excéntricos de las

profundidades[145]».

Rimbaud lo expresó así: «El primer objeto de estudio del hombre que quiere ser poeta es su propio y entero conocimiento; el poeta busca su alma, la inspecciona, la pone a prueba, se la aprende. Una vez sabida, debe cultivarla. Parece fácil[146]» pero… ¡Labor ardua, ciertamente! ¡Muchísimo más trabajosa que escribir o pintar, de buenas a primeras, «cualquier cosa que se nos venga a la cabeza»!

Oh torbellino más sabio que la rosa
Torbellino que arrastra la mente que me devuelve la ilusión infantil
De que todo está ahí por algo que me concierne

Qué hay escrito ahí
Hay lo que está escrito en nosotros y lo que nosotros escribimos
Dónde está la rejilla capaz de demostrar que si su trazado exterior
Deja de estar yuxtapuesto a su trazado interior
La mano pasa por ella […][147]

Para poder practicar la escritura automática, para «asistir a la eclosión del propio pensamiento[148]» hay que «situarse/ubicarse en condiciones» (dice Breton), *retraerse* «en un lugar lo más propicio posible para la concentración […] para el repliegue del espíritu sobre sí mismo[149]»; conseguir lo que bien podríamos denominar un «estado *apenas semialterado* de conciencia», pues en los Estados Alterados de Conciencia, como tales, la velocidad de los pensamientos, las imágenes, las visiones, los mensajes, las *respuestas*, sí, provenientes de sólo la Diosa sabe dónde, es infinitamente más rápida que la mano o la boca que quiera transmitirlos. Imposible incluso recordarlos completamente luego. Breton emplea otra expresión: «estado límite» o «estado segundo», habla incluso de «estado de gracia[150]» y dice que «*podría exigir* en ciertos momentos la pérdida integral del control lógico y moral» de nuestros actos, ya que «a partir de cierto punto» nos hallamos movidos «por un motor de una fuerza insospechada, que obedece matemáticamente a una causa de movimiento *de inefable apariencia cósmica*». Pero él mismo matiza que no debemos «ir tan lejos» sino más bien «mantenernos ahí», esto es, en perfecta y ecuánime concentración[151]. Como al meditar. Sin tensar ni destensar demasiado la cuerda del laúd.

La práctica del automatismo siempre es positiva. Juzgar sus resultados conforme al baremo de la «calidad» al uso es un error dado que *su fin no es el resultado artístico sino el resultado espiritual*, «no ya producir obras de arte sino iluminar la parte no revelada, y, sin embargo, revelable de nuestro ser en la que brilla de manera intensa toda la belleza, todo el amor, toda la virtud de la que somos capaces[152]»*. Breton insistió en ello durante toda su vida, aclarando, desde el primer manifiesto, que el automatismo es básicamente una «sonda» con la que tantear las honduras de

nuestro inconsciente, individual y colectivo, «al margen de cualquier preocupación de índole estética[153]». Por eso restaba importancia a sus propios poemas en comparación con sus experiencias *vitales*: «Plutôt la Vie».

Así como «la duración de la chispa se prolonga en un aire enrarecido, el ambiente superrealista creado por la escritura automática, esta técnica que me he empeñado en poner al alcance de todos, se presta especialmente a la producción de las más bellas imágenes». Incluso cabría decir que, «a lo largo de esta carrera vertiginosa, las imágenes [se nos] aparecen como los únicos guiones[154] del espíritu», aves delanteras que orientan y ayudan al poeta-chamán en su trance. Poco a poco

> el espíritu se convence del valor de realidad suprema de esas imágenes. Limitándose al principio a soportarlas, el espíritu se percata luego de que esas imágenes embelesan su razón, de que aumentan, igualmente, su conocimiento. El espíritu adquiere plena conciencia de las ilimitadas extensiones donde se manifiestan sus deseos, donde los pros y los contras se reducen sin cesar, donde su oscuridad ya no le traiciona. El espíritu avanza, impulsado por esas imágenes que lo arrebatan, que apenas si le dejan tiempo para avivar el fuego de sus dedos. Es la noche más bella, *la noche de los relámpagos:* comparado con ella, el día es la noche[155].

En términos junguianos, podríamos decir que el registro y el desciframiento del resultado de la escritura automática (y Breton recomendaba hacer este *décrypter*), al igual que la trascripción y el análisis de nuestros sueños, nos ayuda a hacer conscientes las pulsiones y los arquetipos inconscientes, a dialogar y a aceptar nuestra sombra, a fundir el *anima* y el *animas*, a completar, en fin, nuestro «proceso de individuación».

Por eso no estamos del todo de acuerdo con esa frase de Aragón, igualmente muy citada por la crítica, según la cual «por mucho que siga usted un método superrealista, las tristes tonterías que escriba no dejarán de ser eso: tristes tonterías». Ciertamente, la escritura automática no convierte en un «genio» a quien no lo es, como tampoco el hachís (Baudelaire). Pero insistimos: su objetivo no es sino ayudar a conocer las verdades del Ser y de su ser a quien la práctica. Y damos fe de que cuando el Ser —o lo Maravilloso, o el Tao, o como queramos llamarlo—, se manifiesta no tiene en cuenta ni el talento ni la inteligencia de las personas a las que literalmente *posee*, sino, en todo caso, *la apertura de su mente y de su corazón*. Así, golpe a golpe (*coup de foudre, coup de coeur!*), revelación a revelación, es como realmente «la poesía [va siendo hecha] por todos[156]». Y así es como ella nos va haciendo a nosotros.

Otro logro del superrealismo, que en este sentido proclamó «la absoluta igualdad de todos los seres humanos normales ante el mensaje subliminal», que sostuvo constantemente que «este mensaje constituye un patrimonio común del que cada quien ha de reivindicar su parte» para que «muy pronto deje de ser tenido por el

patrimonio de unos cuantos». Libertad, igualdad y fraternidad para y en la sabiduría, sí. Pues «todos los hombres merecen convencerse de la absoluta posibilidad que poseen para recurrir a voluntad a este lenguaje que nada tiene de sobrenatural y que es, para todos y cada uno de ellos, el vehículo mismo de la revelación[157]».

Si es cierta la «curiosa posibilidad» de que los seres humanos realicen una «*puesta en común*» de su pensamiento, de que alcancen ese «*lugar de encuentro* de lo más extraordinario[158]», existiría entonces, «por encima de todos los obstáculos puestos por la civilización, una comunicación misteriosa, segunda, *siempre* posible entre [estos] sobre la base de aquello que los unió originalmente[159]». Un «*fondo común*» a todas y a todos, «singular pantano repleto de vida donde fermentan y se recomponen sin cesar los restos y los productos de las cosmogonías antiguas[160]». Breton asimila ese fondo común al inconsciente colectivo, y, más concretamente, al «Sí-mismo» junguiano, suerte de «capa geológica […] donde están depositadas las huellas mnemónicas, residuos de las innumerables existencias individuales anteriores[161]» (afirma en esta frase que, extraña pero obviamente, alude a la creencia en el renacimiento). Los poetas, siguiendo el ejemplo de los creadores «primitivos», pueden acceder perfectamente a ese fondo común, y, entre los medios que Breton enumera para hacerlo, destaca el de la «fe persistente en el automatismo como sonda», «*se laisser couler*[162]», dejarse vaciar, llevar, arrastrar… hasta esa sima para recuperar el contacto con las certezas eternas.

LA VIDENCIA

Atreverse a hablar de «videncia» en una sociedad terriblemente materialista donde oír esta palabra remite de inmediato a la imagen de unos charlatanes televisivos es casi de idiotas. Da igual: al margen de lo que se pueda pensar de ellos, al margen de esos farsantes que ensucian tal don, los videntes existen. *La videncia es un hecho* tan incomprensible pero a la vez tan innegable como el de los sueños premonitorios, los viajes astrales, la levitación o la propia muerte. Algo *extraordinario*, como la poesía.

El arte y la videncia llevan unidos desde sus orígenes: desde que el primer chamán *recibió* la primera letra y la primera melodía de su primera «canción de poder» o la primera *visión* de su primera pintura rupestre. Ahora miles de libros abordan este tema pero hace un siglo eran contadísimos. Casi todos relacionados con alguna de esas «ciencias ocultas» que habían marcado a fuego la poesía romántica y simbolista.

Novalis: «El hombre plenamente consciente es el *vidente*». De todas las frases que suelen citar los estudiosos del superrealismo esta es nuestra preferida. La «conciencia plena» (*sati*) es la base de la meditación budista; luego, de la concentración (*samadhi*); luego, de la sabiduría (*patina*); luego, de la compasión

(*metía*); luego, de la liberación o la iluminación (*nirvana*). El *practicante*, el buscador de «la salud transcendental», intenta ser plenamente consciente de todo cuanto acontece tanto en el *bardo* de la vigilia como en el *bardo* del sueño, tanto fuera como dentro de sí, tanto en su mente como en su cuerpo… Y en todo *ve* señales del Espíritu[163], pruebas de las tres características de la existencia (*anitya*: impermanencia, *dukba*: insatisfacción o sufrimiento, y *anatman*: inexistencia de un alma inmutable), revelaciones de que «todas las fuerzas de la Naturaleza son Una única fuerza».

Rimbaud: «Quiero ser poeta, y trabajo para volverme *Vidente*: yo apenas sabría explicárselo, y, aunque supiese, usted no comprendería nada en absoluto». Ya lo hemos visto: para él la poesía consistía en *este trabajo*. También para Breton. Labor previa o paralela a la de conciliar el anhelo de «transformar el mundo» de Marx con el de «cambiar la vida» del «hijo del sol».

En lo tocante a la videncia en su aspecto oracular, premonitorio (lo que Breton, metafóricamente hablando, denominó «El puente colgante»)[164], los superrealistas *creían*, como Novalis, que «La capacidad para la poesía tiene mucho en común [no sólo] con la capacidad para el misticismo [sino también] con la capacidad para la profecía y la [espiritualidad], con la capacidad visionaria en general[165]». Y en su seno se dieron varios casos de *previsión* o de *premonición*, lo que prefiramos.

En 1915, dos años antes de sufrir la herida de guerra que acabaría con la vida del poeta, Giorgio de Chirico, «en un puro acto de adivinación», retrató a Apollinaire «con el disco de cuero que cubriría] la cicatriz de la trepanación[166]». En la «Carta a la vidente» (1925), Breton escribió esta frase: «Hay gentes que pretenden que la guerra les ha enseñado algo, pero, a pesar de todo, están menos avanzadas que yo, que sé lo que me reserva el año 1939»; frase en la que, según él mismo, «se encuentra rigurosamente profetizado el advenimiento de la guerra[167]».

El 29 y 30 de julio de 1930 Robert Desnos escribió *Tres libros de Profecías*, alternando textos y dibujos, y, aunque erró en algunas fechas, es difícil leer lo que el poeta previo sobre «la agonía» de Francia a partir especialmente de 1943, «el hambre y la peste» que padecería la ciudad de Nuremberg[168], «las estatuas de bronce» que serían fundidas a causa de «la más terrible enfermedad [que) diezmará tus filas humanidad[169]», la destrucción que sufrirían los habitantes de «Nagasaki visitada por el fuego y el hierro en fusión», la desintegración de la urss, «que perderla] hasta [su] nombre» a partir de «1985», «la desaparición de los bosques ecuatoriales», el «cisma [que) atormentará tus últimos días Papa [Benedicto] XVI» sin sentir escalofríos. Desnos, quien, como es sabido, murió en un campo de concentración nazi («Qué será de mí tan lejos de París y durante tanto, tanto, tanto tiempo…»), afirmó además en esas profecías que se sentía incapaz de «imaginar[s]e en el futuro salvo muerto», y estaba convencido de que «no fallecer[ía] de MUERTE NATURAL» (*sic*): «Jamás seré bien amado […]. Jamás seré feliz. Jamás conseguiré nada de lo que intente»…

En 1931, un año antes de instalarse en París y siete años antes de perderlo por una

disputa, cuchillo en mano, entre Óscar Domínguez y Esteban Francés, Víctor Brauner se autorretrato, sin saber por qué, con un ojo tuerto en Bucarest[170]. Tras la ocupación nazi, preso en la cárcel de Rennes *(tal y como le predijo Desnos)*[171], Benjamin Péret vio en varias ocasiones, entre otras imágenes, la fecha del día en que iba a salir de ella. En el texto en el que lo cuenta, *La parole est à Péret*, el poeta anarquista que luchó con Buenaventura Durruti y se casó con Remedios Varo recuerda cómo Breton previo la llegada de Jacqueline Lamba a su vida en el poema «Girasol», tal y como su amigo había explicado ya en *El amor loco*. Y a Henri Béhar, especialista en literatura de vanguardia en general, y superrealista en particular, no le cabe la menor duda de que «la joven de Sudamérica» que Breton previo en los «Prolegómenos a un tercer manifiesto del superrealismo o no» era la chilena Elisa Bindhoff[172].

Que estos fenómenos, empero, no nos extravíen. Como el fin de la meditación no es adquirir «poderes paranormales» (aunque se adquieren), como el fin de la escritura automática no es escribir un gran poema (aunque *se escriben*), el de la videncia no es prever acontecimientos sino la liberación total del ser humano. «En los poetas visionarios la "iluminación" no es la *causa* sino el *efecto*», como vio Breton. Esforzarse en *ser plenamente consciente* es lo mismo que «caminar por el filo de la navaja».

EL SUEÑO

La analogía entre la vida y el sueño, relacionada en el ámbito hispánico con Calderón de la Barca, procede básicamente de Oriente, donde el sueño tiene, al igual que en Occidente, un carácter más bien peyorativo. Mara, su símbolo demoníaco, es el señor de la ilusión: la «ignorancia» que, en cada uno de nosotros, levanta su polvareda de espejismos impidiéndonos ver las cosas tal y como son: carentes de mismidad. Para los superrealistas no, todo lo contrario: el sueño es otra vía de conocimiento poético y espiritual. La vida no es sueño: *el sueño es vida*.

Breton, de hecho, también le dio la vuelta a la otra analogía más conocida de Calderón, comparando no el mundo sino el sueño con «un teatro único, conformado por lugares distintos, una rara intriga, *que pierde casi todo al no ser vista*, personajes y figurantes que [el hombre] ignora si son copias apenas modificadas, millones de ejemplares exclusivamente de él» o, por el contrario, alteridades radicalmente distintas a la suya[173]. En cualquier caso, se trata de un *espectáculo magnífico* que, de ninguna manera, un creador debe perderse.

El *rishi* que escribió la *Katba Upanishad* afirma: «Hay un Espíritu que está despierto durante nuestro sueño y que crea el prodigio de los sueños. Él es Brahmán,

el Espíritu de la Luz, quien en verdad es llamado el Inmortal. Todos los mundos descansan en ese Espíritu y más allá de él nadie puede ir: En verdad esto es Eso[174]».

El sueño, «sí, es ese punto geométrico en el que hacen intersección los planos de la realidad psico-fisiológica, de la realidad exterior y de la realidad supranormal[175]», y, por lo tanto, el sueño, como la poesía o la escritura automática, también es una *cosecha* cuya mies puede alimentarnos de por vida: «Se cuenta que todos los días, en el momento de disponerse a dormir, Saint-Poul-Roux hacía colocar en la puerta de su mansión de Camaret un cartel en el que se leía: EL POETA TRABAJA[176]». Oficio que, con la técnica necesaria (la del «sueño lúcido»), hasta podemos llegar a dominar.

Desde su época de estudiante de medicina, Breton se interesó por todos los aspectos relacionados con el sueño, al percatarse de que podía «servir también para resolver los problemas fundamentales de la vida»:

> Desde el momento en que sometamos el sueño a una investigación metódica […] podemos esperar que los misterios relacionados con él den paso al Gran Misterio. Creo firmemente en la futura resolución de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una suerte de realidad absoluta o de superrealidad[177].

Al sueño dedicó Breton muchas páginas de sus textos, un apartado fundamental y fundacional del *Manifiesto del superrealismo*, una *plaquette* titulada *Trayectoria del sueño*, e incluso un libro entero, *Los vasos comunicantes*. Algunas de las intuiciones que heredó «de cierta tradición literaria, del psicoanálisis y de la filosofía hermética[178]» o que él mismo formuló se han ido corroborando a lo largo de la segunda mitad del siglo XX (como la de que el sueño es continuo, o la de que el inconsciente posee un lenguaje propio). Pero, por encima de todo, Breton vio en el sueño, primero, una herramienta para descifrar, con la mayor honradez posible, su propio criptograma interior; y, segundo, un generador de creatividad.

Como Jean-Paul, Novalis o Nerval antes que él, Breton comprendió que la anotación y el análisis de sus sueños le proveía, a la vez, de un material poético jugosísimo que podía bien publicar tal cual, bien transformar en «poemas en prosa», o bien incorporar a alguno de sus poemas en verso o a alguno de sus libros. El hecho de que *Claro de tierra*, su primer poemario apreciado como tal por él mismo, se abra con cinco relatos de sueños no es casual[179]. El ámbito del sueño «es tan importante para Breton que constituye por sí solo el *leitmotiv* fundamental del primer *Manifiesto del superrealismo*[180]». *Trayectoria del sueño* incluye una antología de diversos autores que abordaron el tema. *Los vasos comunicantes* contiene dos sueños relatados y autoanalizados. En *Nadja* nos topamos con «el sueño del gato», junto a un dibujo hecho por ella y un comentario del poeta. La sección en cursiva de «Fata Morgana» es, según testimonio de Gérard Legrand, la recomposición de un sueño de su amigo mezclado con otros recuerdos personales de éste (como una frase que le dijo su hija

Aube y que el poeta anotó en un cuaderno debido a su calidad poética). *Arcano* 17 se abre con «el sueño de Elisa», cuya gitana recuerda a Nadja. «Los Estados generales» fue compuesto a partir de un verso recibido en la duermevela y fragmentado en sintagmas…

En fin, sabiendo esto, ¿puede extrañarnos que el poema con el que Breton cerró sus *Poemas* (1948), «Por la senda de San Romano», comience afirmando que «la poesía se hace en la cama como el amor»?

EL AMOR

Un día le preguntaron al viejo alquimista cuándo llegaría, por fin, la época de la sabiduría, y él respondió con estas palabras: «Cuando dos sean uno, cuando lo que es exterior sea interior, y cuando el hombre con la mujer ya no sean ni hombre ni mujer».

Esta cita de Eliphas Lévi bien valdría para resumir la utopía amatoria de Breton: el amor, fusión absoluta; el amor, encuentro sublime en el que se resuelven los contrarios; el amor, crisol carnal y espiritual donde el hombre es también mujer, la mujer también hombre, y entrambos se transmutan en un único ser andrógino… y sabio.

«No hay solución fuera del amor». Esta frase *lapidaria* («relativa a las piedras preciosas») del propio Breton bastaría por sí sola para hacernos callar. ¡Pero tiene tantas! Nadie comprendió mejor este aspecto del poeta que Marcel Duchamp, quien, en la cita quizá más célebre sobre la esencia de su personalidad, dijo: «No he conocido a ningún hombre que tuviera mayor capacidad de amor, mayor poder de amar la grandeza de la vida. Es imposible entender sus aversiones si no se ve en ellas la manera en que intentaba proteger la cualidad misma de su amor por la vida, por lo maravilloso de la vida. Breton amaba igual que late un corazón. Era el amante del amor en un mundo que cree en la prostitución. Ese es su signo».

Si se les pidiese a los europeos que hicieran una lista de sus poemas de amor predilectos probablemente no figurarían en ella ni «La unión libre» ni ninguno de *El aire del agua*, por poner dos ejemplos. Y sin embargo puede que ningún otro poeta del siglo pasado, exceptuado quizá Rilke, haya pulido tanto y tan bien como Breton «el Gran Brillante». En verso y en prosa. Breton, que pese a las rupturas y los desengaños que, como cualquier ser humano, causó y sufrió, jamás quiso escribir una sola línea en detrimento del amor, pues «sólo se vive el tiempo en que se ama[181]»:

El marqués de Sade ha regresado al interior del volcán en erupción
De donde había salido para venir aquí[182]
Con sus hermosas manos adornadas de franjas aún

Sus ojos de muchacha
Y esa razón a flor de sálvese-quien-pueda que
Sólo tuvo él […]
Para permitirme amarte
Como el primer hombre amó a la primera mujer
Con toda libertad
Esa libertad
Por la que el mismo fuego se hizo hombre […]

(*El aire del agua*)

> La recreación, la recoloración perpetua del mundo en un solo ser, tal y como se realiza por medio del amor, alumbran anticipadamente con mil relámpagos la marcha de la tierra, Cada vez que una persona ama, no puede evitar comprometer con ella la sensibilidad de todos los seres humanos. Por eso, para no desmerecer de ellos, debe comprometerse a fondo. (*El amor loco*)

Con cientos de fragmentos semejantes podríamos llenar este volumen. Pues, «volviendo a nuestros lobos», retomando el tema de la tríada superrealista, el amor, para Breton, es la poesía y la libertad en estado puro. Es más: de todos los fundamentos del superrealismo que estamos abordando aquí, el amor es, sin duda, el que los contiene todos. Por eso no hay absolutamente ningún texto de Breton que, directa o indirectamente, no aluda a él. Además —dice bien Alexandrian-

> su concepto del amor, al igual que su concepto de la belleza, no se halla exclusivamente en su obra, sino también en la de la mayor parte de sus compañeros [pues] las creaciones de Breton no son sólo libros sino, ante todo, hombres, y se los puede citar para ilustrar la evolución del amor superrealista como si se citara al propio Breton. Sin él, los excesos pasionales de Aragón, de Desnos, de Péret, de Éluard, de Artaud, de Crevel, de Char y de Leiris, no habrían tenido en su origen los mismos acentos. Con independencia del genio propio de cada cual, fueron alentados a liberarse de las cortapisas de la expresión por la presencia electrizante de quien declaraba en su nombre: «Queremos y tendremos “el más allá” de nuestro tiempo. Para ello, basta con que sólo escuchemos a nuestra propia impaciencia y que permanezcamos, sin ninguna reticencia, a las órdenes de lo maravilloso[183]».

En el (di)vagar del pensamiento amoroso bretoniano, el azar objetivo favorece el encuentro con «la esperada», con «la prevista», con «la soñada». El encuentro erótico es, en efecto, «una de las puertas del reino de lo maravilloso[184]». Lo maravilloso, como ya vimos, provoca la exaltación poética que, a su vez, conduce de vuelta a lo maravilloso. Y lo maravilloso es el halo que señala la cumbre del Punto Supremo donde el amor loco deviene en amor sublime. Remedando a René Char: el amor

bretoniano es el poema realizado del deseo de ir más allá del deseo.

Hay dos subtemas mayores en esta mayor concepción del amor: «el mito de la feminidad féerica», como lo denomina Carrouges, en el sentido literal y positivo que Breton le daba al «mito», y el mito del «amor único» o de la «pareja prodigio». El primero comenzó a forjarse en el interior del poeta durante la adolescencia, a partir, según él mismo, del descubrimiento de la obra de Gustave Moreau, cuyo ideal de la mujer fue el modelo de las Nadjas, las Esclaramundas, las Isis, las Helenas, las Melusinas… de Breton. Con sus respectivos matices, propios de sus respectivos mitos, todas estas figuras, recreadas por el poeta, vienen a simbolizar lo mismo: el «eterno femenino» en esencia, «la mujer en sí y sin embargo [también] tal y como es hoy, […] privada de su asiento humano, prisionera, todo lo que se quiera, de sus raíces movedizas, pero también, gracias a ellas, en comunicación providencial con las fuerzas elementales de la naturaleza[185]». Esta última frase nos da la clave: la mujer de Breton, ideal y real, carnal y espiritual a la vez (pues, a fin de cuentas, los mitos no hacen sino recordarnos las virtudes que los seres humanos poseemos y podemos desarrollar), es alguien que, a diferencia del hombre —creador y sustentador del absurdo, alienante, catastrófico sistema que aún hoy padecemos—, sigue en contacto «con las fuerzas elementales de la naturaleza» y, en consecuencia, de su propia naturaleza: las potencias de lo maravilloso. Por eso Breton la invoca en *Arcano* 17, en medio de la hecatombe mundial, porque «no [ve] a nadie más que pueda redimir esta época cruenta».

La «cuestión de la mujer» está directamente unida, en la obra de Breton, a «la fe que un hombre no corrompido ha de poner no sólo en la revolución *sino también en el amor*». Y el poeta, pese a los «odios» que provocó su insistencia en este asunto, jamás perdió la fe ni en la primera ni en el segundo:

> Sí, creo, y he creído siempre, que la renuncia al amor, se base o no en un pretexto ideológico, es uno de los poquísimos crímenes sin posible expiación que, en el transcurso de su vida, puede cometer un hombre dotado de un mínimo de inteligencia. Y aunque tal individuo que se tiene por revolucionario pretende convencernos de la imposibilidad del amor en un régimen burgués, y tal otro pretende deberse a una causa más absorbente aún que la del amor, lo cierto es que ninguno de los dos se atreve a enfrentarse, con los ojos abiertos de par en par, a la gran luz del amor en la que se funden, para suprema edificación del hombre, las obsesionantes ideas de la salvación y la perdición del espíritu. […].
>
> Si hay una idea que parece haber escapado hasta el momento presente de todo intento de reducción, haber resistido a los más conspicuos pesimistas, esa idea es, a nuestro juicio, la idea del *amor*, la única que puede conciliar a cualquier hombre, momentáneamente o no, con la idea de la *vida*.
>
> A la palabra *amor*, a la que los amargados se han complacido en infligirle todo tipo de generalizaciones (amor filial, amor divino, amor a la patria…),

> restituimos nosotros, aquí, y huelga decirlo, su estricto y amenazador sentido de vinculación total a un ser humano, fundada en el ineludible reconocimiento de la verdad, de *nuestra verdad*, en «un alma y un cuerpo», que son el alma y el cuerpo de ese ser[186].

Entre dos apartados que sintetizan su visión de la poesía y de la escritura automática. Breton hizo otro tanto con su visión del amor y de la mujer en el que tal vez sea el ensayo más significativo de sus últimos años: «Del superrealismo en sus obras vivas». Comentando el «proceso especulativo» que «en el plano poético» emprendió el superrealismo para reconocer el papel que la mujer ha de desempeñar en la renovación del mundo, hace un repaso de los precursores que, como él, se afanaron en «descubrir las prestigiosas estrellas de las que estaba sembrada la *línea del corazón*», así como una serie de consideraciones encaminadas a «facilitar la comprensión de la postura superrealista ante *lo humano*»:

> En el superrealismo, la mujer ha sido amada y celebrada en concepto de gran promesa, de la gran promesa que subsiste como tal después de cumplirse. La mujer lleva en sí el signo de la elección (y a cada cual corresponde la tarea de descubrirlo) que únicamente tiene significado para *un solo ser*, lo cual basta para solventar el pretendido dualismo de alma y carne. En este sentido, resulta perfectamente cierto que el amor carnal se funde, formando un solo amor, con el espiritual. La atracción recíproca debe ser lo suficientemente fuerte para realizar, por medio de la complementación absoluta, la unidad integral, a un mismo tiempo orgánica y psíquica. Ciertamente, no podemos negar que esta realización tropieza con grandes obstáculos. Aun así, mientras sigamos siendo dignos de perseguirla, es decir, mientras no corrompamos en nosotros mismos, quizás por despecho, la noción del amor en su misma fuente, nada podrá extinguir, mientras vivamos, la sed que de él tenemos[187].

A la hora de definir su concepto del *anima*, Jung estableció cuatro grados de ésta, «tomando de la Antigüedad tardía una escala erótica de cuatro mujeres»:

> 1. El *primer grado*, Hawwá, Eva, Tierra, remite a lo biológico y meramente impulsivo, existiendo una identificación de la mujer con la madre, y representando «lo que hay que fecundar».
> 2. En el *segundo grado*, Helena (de Troya), se mantiene el predominio sexual de Eros, pero se alcanza un nivel estético y romántico que permite disponer de algunos valores individuales.
> 3.En el *tercer grado*, María, Eros se espiritualiza, hallamos la maternidad espiritual que la diferencia de Eva.
> 4.Y en fin, como *cuarto grado* estaría Sofía, la *sapientia* o sabiduría, espiritualizando a Helena o manifestación de Eros como tal.

Si sustituimos el nombre de María por el de Hathor, y fundimos las figuras de las cuatro escalas, podremos hacernos una idea de la idea que tenía Breton sobre las potestades de lo que él denominó «la mujer-niña». «Mujer en sí» que, a todas luces, nada tiene que ver con la Lolita de Nabokov ni con «la mujer infantilizada» que, tan injustamente, le achaca al poeta parte de la crítica feminista. A él que, como se aprecia en «Los Estados generales» o en *Arcano 17*, ayudó a trazar el camino que abriría ella:

> Esta crisis nuestra es tan aguda que yo, por mi parte, tan sólo veo una solución: llegó la hora de hacer valer las ideas de la mujer en detrimento de las del hombre, cuya quiebra tumultuosa se consuma en la actualidad […]. Ya no es momento de entretenerse a este respecto en veleidades, en concesiones más o menos vergonzosas, sino de pronunciarse […] claramente en contra del hombre y a favor de la mujer; de despojar al hombre de un poder del que, como ya demostró tantas veces, abusa hasta la saciedad, para ponerlo al fin en manos de la mujer; de denegar al hombre todas sus demandas mientras la mujer no haya recobrado la parte equitativa que le corresponde de ese poder. Y esto no sólo en el arte sino en la vida[188].

Hay un verso de «Fata Morgana» que ilustra inmejorablemente el otro subtema al que antes nos referimos: «Un día un nuevo amor y yo me compadezco de aquéllos para quienes el amor se corrompe si no cambia de rostro». El mito del «amor único, recíproco, realizable frente a todo», que Breton defendió «más allá incluso de lo defendible, con la energía de la desesperación». De principio a fin, la opinión del poeta no varió ni un ápice, salvo para explicarla mejor y, en consecuencia, reforzarla:

> Nada me impedirá seguir viendo en este amor la verdadera panacea, por muy atacada, desacreditada y escarnecida que sea con fines religiosos o de cualquier otra índole. Dejando a un lado todas las ideas falaces, insostenibles de redención, es precisamente a través de este amor y sólo de él como se realiza, en su más alto grado, la fusión de la esencia y la existencia […). Hablo naturalmente del amor que toma *todo el poder*, que se acopla durante toda la vida, y que, por supuesto, tan sólo acepta reconocer su objeto en un único ser. […]. En mi caso este requerimiento es siempre tan intenso que sé que jamás podré renunciar a él sin sacrificar todo cuanto me hace vivir[189].

Casi ninguno de sus compañeros del grupo compartía esta opinión, como mucha gente ahora tampoco la comparte. Pero resulta pueril, como siguen haciendo algunos, alegar en contra de ella que Breton tuvo varias mujeres a lo largo de su vida, ya que con cada una de ellas, y *sólo con ella*, se esforzó por conformar esa «pareja prodigio», esa «pareja integral» que finalmente halló en los ojos de Elisa Bindhoff:

> Algunos críticos se han extrañado de que Breton, teorizador sobre el amor único,

se haya casado tres veces, desmintiendo con ello su teoría de que la vida puede dedicarse a una sola persona […]. Y ello se debe a que [los enemigos de Breton) se hacen una idea simplista del amor único, al suponer que se trata de la unión de dos seres que se han encontrado siendo vírgenes, y que se guardan una fidelidad inalterable hasta la muerte. Esa es una situación ideal, algo que un hombre y una mujer, sujetos a errores y a arrepentimientos, no consiguen más que muy raramente. Por otra parte, ya los románticos, comenzando por Senancour, resaltaban que el amor único, la mayoría de las veces, tan sólo se conoce tras uno o dos intentos fallidos […]. Breton se preocupó mucho por analizar la compatibilidad entre el amor único y los amores sucesivos. Decía: «Lo que un día amé, al margen de que luego lo haya conservado o no, lo amaré *siempre*[190]».

Breton lo declara así en «Fata Morgana»: «Y en exclusividad amé a todas las mujeres de este mundo momia de ibis / Las amé para amarte a ti mi único amor momia de ibis».

El amor «vive únicamente de reciprocidad, lo cual no implica en absoluto que haya de ser necesariamente recíproco, pues un sentimiento mucho menor puede, de pasada, complacerse en el mero hecho de mirarse en él, y hasta de exaltarse un poco». Pero el amor recíproco «es el único que condiciona la imantación total, en la cual nada puede hacer mella, el único que hace que la carne sea sol y huella espléndida en la carne, que el espíritu devenga en una fuente inagotable, inalterable y siempre viva, cuya agua se orienta, de una vez por todas, entre la caléndula y el serpol[191]».

A colación de este subtema, y para erradicar otro tópico, recordemos que, pese a la defensa a ultranza que hizo de algunos libertadores del amor, como Sade o Fourier, Breton era tan radicalmente contrario a la familia burguesa, establecida según las reglas del estado «civilizado», como al libertinaje (y no digamos a la prostitución). En los debates que se llevaron a cabo con motivo de las «Investigaciones sobre la sexualidad» (1928), Breton se mostró tajante frente a «los especialistas del “placer”, los coleccionistas de aventuras, los entusiastas de la voluptuosidad, por mucho que pretendan disfrazar líricamente sus maniáticas aficiones[192]»:

PRÉVERT: Breton, ¿qué entiendes tú por libertinaje?
BRETON: El gusto del placer por el placer.
QUENEAU: ¿Y lo apruebas o lo desapruebas?
BRETON: Lo desapruebo formalmente.
UNIK: ¿Crees que el libertinaje despoja a una persona de toda posibilidad de amar?
BRETON: Sin la menor duda[193].

En la cosmovisión erótica superrealista, el deseo es otro medio para lograr los

fines del movimiento liberador, no un ídolo frente al cual podamos entregarnos a cualquier desenfreno: «El más noble de los deseos es el de combatir todos los obstáculos establecidos por la sociedad burguesa en contra de la realización de los deseos vitales del ser humano, tanto los deseos de su cuerpo como los de su imaginación. Estas dos categorías están, por otra parte, casi siempre estrechamente confundidas y se determinan la una a la otra», escribió Paul Éluard en 1932.

«La unión libre» de Breton no es la que difundió en los años sesenta el movimiento *hippie* siguiendo las teorías de utopistas como Fourier, en el sentido de que cada quien puede y debe amar a cuantas personas le plazca a la vez, sino la de *una entrega absoluta y en absoluta libertad a un único ser* que, recíproca e igualmente, ama a quien así le ama. Cada vez que en ese poema Breton dice «*Ma* femme», dice justo lo que dice: «*Mi* mujer [que desea serlo] con lengua de hostia apuñalada»… Así, ese «Mi» deviene en un «Nuestro» que es posesivo tan sólo porque aquellos que se funden en él quieren ser libremente poseídos por el otro hasta el anonadamiento de su ego.

«¿Crees en la victoria del amor admirable sobre la vida sórdida, o en la de la vida sórdida sobre el amor admirable?», era la última pregunta de la encuesta sobre el amor (diciembre de 1929) que apareció en *La Révolution Surréaliste*, la cual planteaba justo antes si la persona encuestada estaría dispuesta a sacrificar su libertad en pro de ese amor. Suzanne Muzard, la compañera del poeta por entonces, respondió: «No deseo ser libre, lo cual no supone ningún sacrificio por mi parte. El amor, tal y como yo lo concibo, no tiene barreras que franquear ni causas que traicionar». Y Breton, en vez de contestar, escribió debajo de las palabras de Muzard: «Cualquier respuesta diferente a ésta no podría ser tenida por mía». Palabras que cabe interpretar así: «Cuando amo entregándome con entera libertad a la persona que me ama con entera libertad, todos los impedimentos de índole psicológica que pudiese haber entre ella y yo desaparecen». O —en palabras de Breton—: «Inútil hablar de dificultad a la hora de perseverar en él: el bloque [de luz de los amantes], una vez reconstituido, elimina cualquier factor de división a causa de su estructura misma, pues su propiedad característica es la cohesión física y mental, a toda prueba, que existe entre sus partes constitutivas[194]».

Por lo demás, y a la espera de alcanzar ese logro, lo importante es «amar, ante todo. Ya habrá tiempo después de interrogarse acerca de lo que uno ama hasta el punto de no querer ignorar nada acerca de ello[195]».

LA LIBERTAD

Libertad, amor del hombre y de la mujer, poesía de los individuos y de los pueblos. Libertad, *tono* sublime del espíritu tras su Iluminación. *«Liberté couleur*

d'homme[196]». Libertad, color humanidad.

Lila, «la sola palabra "libertad"», basta para exaltar al poeta hasta el punto de que, en él, el sentimiento mismo de la existencia se funde con la experiencia de la libertad: «Cuando alguien o algo me restringe la libertad, dejo de ser yo mismo[197]». Así, «seguir reivindicando la plena libertad de investigación artística es una cuestión de vida o muerte», directamente proporcional a la libertad personal y colectiva, y viceversa.

El arte, «la poesía […], deben llevar a alguna parte, dar a algo, y no encerrarse en sí mismas. ¿Y adonde más nos pueden llevar sino a la libertad? Su contenido latente debe ser revolucionario[198]». Aclaremos, sin embargo, que, así como el amor no puede confundirse con el libertinaje, la libertad no puede «vincularse […] con la facultad arbitraria de hacer lo que uno quiere[199]» sino, más bien, como dijo Tolstói, con la de «querer siempre lo que uno hace» libremente, en pro de sí mismo y/o de los demás. Por eso, según Breton, hay que «abatir ese viejo precepto jesuita», al que se aferran tanto las democracias capitalistas como las dictaduras, de que el fin justifica los medios.

En términos filosóficos contemporáneos, Breton rechazaba de plano la «libertad absurda» de Jean-Paul Sartre que tanto eco halló durante los años cincuenta y sesenta. Cuando alguien le interrogaba sobre su concepto de la libertad, el poeta solía remitirlo a la reflexión de Claude-Adrien Helvetius en su obra *Del espíritu* (1758), o bien citaba esta fórmula de Hegel: «La libertad es la necesidad realizada», poniéndole, no obstante, «dos límites, el del *sentimiento de lo único* y el del *sentimiento de la dependencia* (reciprocidad de las relaciones humanas)», pues, según él, «la libertad es locamente deseable y, a la vez, algo de lo más frágil, lo cual le da derecho a ser celosa[200]». Sabiendo que Engels veía en la libertad la «necesidad comprendida» de conocer «las leyes de la naturaleza», bien podemos inferir que la definición de Hegel aceptada por Breton implica que la libertad es, en el marco humano, individual y colectivo, interior y exterior, el *cumplimiento* de tales leyes.

El programa de «liberación total» superrealista tiene dos ramas que Breton estableció bajo dos divisas: la de «Transformar el mundo», de Marx, y la de «Cambiar la vida», de Rimbaud. El orden no es casual, pues Breton estaba convencido de que la emancipación colectiva ha de preceder a la emancipación individual. Para él, «la esperanza absoluta en la liberación del espíritu» que promueve el superrealismo a través de sus múltiples vías «no llegará a ser plenamente efectiva más que consiguiendo la supresión de la explotación social[201]». Lo mismo pensaba Lorca cuando un periódico madrileño lo entrevistó en mayo de 1936:

> El mundo está detenido ante el hambre que asola a los pueblos. […] Yo lo tengo visto. Van dos hombres por la orilla de un río. Uno es rico, otro es pobre. Uno lleva la barriga llena, y el otro pone sucio el aire con sus bostezos. Y el rico dice: «¡Oh, qué barca más linda se ve por el agua! Mire, mire usted el lirio que florece

> en la orilla». Y el pobre reza: «¡Tengo hambre, no veo nada! ¡Tengo hambre, mucha hambre!». Natural. El día que el hambre desaparezca, va a producirse en el mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la humanidad.

A fin de luchar «por la liberación del ser humano, condición previa a la liberación del espíritu», el superrealismo apoyó «la Revolución proletaria[202]». Primero se unió —como es más sabido— al Partido Comunista Francés, hasta que Breton se percató de que en su seno, oprimido por entonces por la mano ensangrentada de Stalin, el superrealismo jamás podría respirar el aire que requería. Luego —cosa menos sabida por estar más ocultada, incluso hoy en día, por los «especialistas»—, durante los años cincuenta, los superrealistas de la segunda hornada, con Breton y Péret a la cabeza, se reencontraron con sus aliados naturales: los anarquistas.

En *Arcano 17*, Breton evoca el día en que, a sus diecisiete años (!), «durante el transcurso de una manifestación popular, [vio] desplegarse a millares en el cielo nublado del Pré-Saint-Gervais […] la bandera roja, totalmente limpia de signos y de insignias». Y «sin embargo —me siento incapaz de razonarlo— me estremezco aún más al evocar el momento en que aquel mar llameante, en ciertos lugares determinados, poco numerosos o muy reducidos, fue perforado por un revuelo de banderas negras», libertarias. Poco después añade:

> Jamás olvidaré el solaz, la exaltación y el orgullo que me produjo cuando era niño, una de las primeras veces que me llevaron a un cementerio, descubrir, entre tantos monumentos funerarios deprimentes o ridículos, una simple lápida de granito en la que, grabada en letras mayúsculas y rojas, podía leerse la soberbia divisa «NI DIOS NI AMO».

Arcano 17 es, probablemente, la obra de Breton en que más veces se nombra la palabra «libertad». Al final del apartado que acabamos de citar, leemos una frase que nos da la medida de lo que ésta significaba para el poeta: «La libertad tan sólo consiente en acariciar un poco la tierra en consideración a aquellos que no han sabido, o han sabido malamente vivir, a causa de haberla amado *basta la locura…*».

Justo antes de concluir el libro, al enterarse de la entrada de las tropas aliadas en París, el poeta se explayó como nunca hasta entonces acerca de su idea de la libertad, confrontándola con los conceptos de «resistencia» y de «liberación». Sin dejar de elogiar el valor de todos aquellos que, en distintos lugares del mundo, no sólo en Francia, habían luchado por «librar al aire de esas abyectas nubes de langostas», Breton, con una capacidad premonitoria realmente pasmosa con respecto a lo que, por desgracia, iba a acontecer, subrayó la necesidad de ir más allá de ese objetivo inmediato, recordando que la última batalla contra el «orden establecido» por quienes habían propiciado esa otra hecatombe mundial aún estaba por librarse:

> Ni que decir tiene que, una vez sacudido el yugo, esos elementos corren el

> riesgo de volver a cometer los mismos errores del pasado, de volver a perseguir, con todo su egoísmo, el bienestar, simplemente acentuando su postura de agresiva desconfianza contra todos los que no hablen la misma lengua que ellos. Junto a esa forma del todo episódica y terriblemente limitada de resistencia se halla la forma realmente consciente, cuya única cuestión es saber hasta qué punto conseguirá educar y mantener en estado de alerta y de disponibilidad a la primera. Esa otra forma de resistencia es la que, por encima de las tareas más urgentes […] elabora las medidas más radicales, las únicas que pueden impedir que el enemigo regrese.

Al hilo de ese discurso, magistralmente elaborado, el poeta aprovechó para redefinir el concepto de libertad que, tras «irradia[r] con un fulgor y un prestigio extraordinarios en los días de la Revolución francesa», había estado, «durante el intervalo que separó esta guerra de la anterior […] a punto de extraviarse, de olvidarse de lo que fue», incluso en Francia. La libertad, según Breton, «no soporta estar ociosa […], no puede subsistir más que en *estado dinámico*», y «desde el momento en que un pueblo cree poder convertirla en un objeto de museo» lo que hace es «desvirtua[r] y nega[r] su propia libertad». Acto seguido, da la única definición, como tal, que se le conoce de esta *virtud* («actividad o fuerza de una cosa, bien para producir o causar sus efectos, bien para conservar o restablecer la salud») *universal*, insistiendo en su carácter de energía en constante movimiento por encima de todas las trabas:

> Dejando deliberadamente a un lado su acepción filosófica, que de nada nos sirve aquí pues sus enemigos confabulados saben bien cómo manipularla a fin de oscurecerla, la libertad se puede definir como lo opuesto a toda forma de servidumbre y coacción. El único punto débil de esta definición es el de representar generalmente la libertad como *estado*, o sea presa de la inmovilidad, cuando toda la experiencia humana demuestra que ese inmovilismo entraña la ruina inmediata de la libertad. El ser humano debe mantener sus aspiraciones a la libertad unidas a la capacidad de ella para renovarse sin cesar: de ahí que la libertad deba concebirse no como estado sino como *fuerza viva* que entraña su propia y continua progresión.

EL PUNTO SUPREMO

De alguna manera, al llegar al punto sublime el ouroboros del superrealismo se muerde la cola: el principio de lo maravilloso deviene en su fin, y el fin del punto supremo en el principio de lo maravilloso. Estando, a la vez, cada uno de sus fundamentos vinculado al resto, conformando el anillo, sin principio ni fin, de su

círculo energético, en la fusión de lo maravilloso y del punto supremo se resuelven todos los antagonismos.

> Todo induce a creer que existe un cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos de manera contradictoria. En vano se le puede atribuir a la actividad superrealista otro móvil mejor que el de la esperanza de determinar ese punto[203].

A caballo entre el materialismo y el esoterismo («los polos de su pensamiento»), entre la realidad física y la metafísica halló el poeta esta visión. «Punto Sublime» es el nombre de un monte alzado en la entrada de las gargantas del Verdón, «un admirable lugar de los Bajos Alpes[204]» que Breton visitó en 1931 con la pintora Valentine Hugo. «Punto Supremo» es el nombre que recibe en varias tradiciones ocultistas esa «quintaesencia de lo real de la que emanan todas las esferas de la realidad[205]».

Desde que el poeta lo enunció por primera vez en el *Segundo manifiesto del superrealismo*, todos los críticos, empezando por Reneville y Carrouges, han intentado rastrear la tradición del punto supremo tanto en Oriente como en Occidente. Y todos llevan razón, pues no sólo «en el corazón de todas las doctrinas herméticas» sino en el de todas las espiritualidades del mundo existe un concepto semejante, llámese *Tao o Kether*. Pero todos han olvidado *el* detalle fundamental de la definición que acabamos de citar: «un cierto punto *del espíritu*».

El punto supremo está, en efecto, «lejos de ser algo irreal […], un mero punto de vista teórico», dice Carrouges. Pero tampoco es un punto que podamos situar en el tiempo o el espacio, tipo Big Bang, a partir del cual se originó el universo. Ateniéndonos a lo enunciado por Breton, entendemos que quiso simbolizar, de nuevo, al igual que los filósofos de las doctrinas herméticas de las que bebió, *una experiencia espiritual*. Es cierto que Breton, en la etapa de su vida que abordamos aquí, dejó claro que el punto supremo «no se puede situar de ninguna manera en el plano místico[206]». Pero creemos que con ello quería manifestar que no se trata en modo alguno de una experiencia divina o sobrenatural sino *profundamente humana y terrena*. No de una «gracia» concedida por una deidad que, digamos, nos abre las puertas de su Reino sino del logro de alguien que se ha esforzado por llegar a ese «punto» *dentro de sí*.

«Un cierto punto del espíritu». Según la psicología budista tradicional, la mente (*citta*) está conformada por seis clases de conciencias (*vijñana*): las cinco correspondientes a los sentidos más la conciencia mental, ordinaria, dualista, que depende de «lo que aparece» (*asatkalpa)* y de las impresiones kármicas, subliminales (*vasanás o samkbáras*). Pero algunas escuelas, como la Cittamátra o Yogácára, añaden tres más: la conciencia mental oscurecida por los apegos y las aversiones

(*klistamanas*); la conciencia base de todo (*alayavijñána*), donde se alojan las *vasanas* antes de «reactualizarse» en *vijñána* y que, en cierta medida, equivale a lo inconsciente; y la Conciencia Pura (*Amalavijñána*), «la esencia última» de la mente dependiente, «definida por Vasubandhu en el *Trisvabhávakáriká* como […] *la existencia de la inexistencia de la dualidad*[207]». Como lo maravilloso, el punto supremo es

> una comarca cuya flora y fauna son reconocibles entre todas pero especialmente una comarca cuya *estructura*, en apariencia igual para todas las personas, pide ser revelada. La mayor dificultad reside en el hecho de impulsar a cada quien a intentar reconocer ese terreno por sí mismo, de convencerle de que esa comarca no está *en otra parte* sino *en él*, de persuadirle para que se deshaga de todo lastre, de todo equipaje, a fin de que pueda ir lo bastante ligero como para cruzar el puente que lleva a ella[208].

Aclarado esto, resulta fácil comprender por qué Breton relacionó el punto supremo ora con la superrealidad, ora con la escritura automática. Al igual que el punto supremo, «su residencia y su foco», lo superreal «no es una especie de empíreo trascendental situado por encima de la realidad terrestre, como si se tratase de dos mundos completos en sí mismos, cerrados y separados, a la manera del cielo y el infierno en las visiones de Dante. Muy al contrario, lo superreal contiene y atesora en sí toda la realidad terrestre, pero transverberada por los rayos de un resplandor [maravilloso[209]]». Y otro tanto cabe decir de la relación entre el punto supremo y la escritura automática, vía de acceso a la superrealidad y lo maravilloso, «hilo conductor entre los mundos disociados» y, así pues, método de solución de todos los conflictos:

> Es mediante el recurso del automatismo bajo cualquiera de sus formas, y sólo mediante él, como podemos confiar en resolver —dejando a un lado el plano económico— *todas* las antinomias que existen desde antes de que se conformase este régimen social bajo el cual vivimos y que, en consecuencia, podrían no desaparecer con él. Tales antinomias requieren que nos esforcemos por disolverlas, pues la gente las padece de la manera más cruel, e implican en sí mismas una servidumbre —sólo que aún más profunda, más definitiva que la servidumbre temporal—; y este sufrimiento, en mayor medida que ningún otro, no debe encontrar al hombre resignado. Dichas antinomias son las de la vigilia y el sueño, [la realidad externa e interna,] la razón y la locura, lo objetivo y lo subjetivo, la percepción y la representación, lo pasado y lo futuro, el sentido colectivo y el amor, [la revolución personal y social], la vida y la muerte mismas[210].

Para los impulsores del superrealismo, éste no podía tener un móvil mejor que

aspirar a alcanzar «ese punto sulfuroso donde toda la realidad se recupera, pero cambiada, transformada[211]». En medio de la negrura que nos asfixia, la confianza de Breton en el automatismo como método para vivenciar el punto supremo y/o lo maravilloso puede parecemos hoy incluso ingenua. Pero si imaginamos esa vivencia como una suerte de «iluminación» experimentada, además, por la mayoría de la humanidad, comprenderemos por qué Breton veía en ella el remedio de todos los males.

PUNTOS SUSPENSIVOS

Todas las características, los recursos, los fundamentos que acabamos de analizar están, en mayor o menor medida, presentes en los textos de este volumen. Obras mayores las seis que, reunidas así, bien podríamos tener por el «testamento poético» de Breton.

«Los conceptos superrealistas del amor, de la libertad, de ese algo sagrado extrarreligioso [¿la poesía?] han promovido y en gran medida modelado la sensibilidad actual», declaró Breton a André Parinaud en 1952. «Estos ideales, estas maneras de sentir no difieren mucho de la primera formulación que les dimos en su momento».

«Aunque la vida», declaró el poeta a Madeleine Chapsal poco antes de su mutis, «como a cualquier otra persona, me ha infligido algunas derrotas, lo esencial para mí es no haber renunciado a ninguna de las causas que abracé desde el principio: la poesía, el amor y la libertad. Lo cual implicaba mantener un cierto estado de gracia. Ninguna de esas tres causas me ha desilusionado nunca. Al revés: más bien espero no haber desmerecido yo de ellas, ya que eso es lo único de lo que me gustaría enorgullecerme».

Entre las fechas de composición de los poemas que conforman el núcleo de este *cometa*, la llamada «trilogía épica[212]», median varios años. Y sin embargo… este curioso hallazgo.

La última palabra de «Fata Morgana» es *soleil*.

La última palabra de «Los Estados generales» no es *nuit* sino *étoile*, sujeto reiterado de ese verso que, además, es el símbolo de Esclaramunda, de Melusina, la mujer-niña.

La última palabra de la «*Ode á Charles Fourier*» (el último gran poema de Breton, tras el cual prácticamente no volvió a escribir en verso) es *liberté*.

Soleil: la Poesía.

Étoile: el Amor.

Liberté: la Libertad.

La tríada que, como vimos, el hijo del cristalero unió para siempre en este

inolvidable pasaje de *Arcano 17:* «Es la revuelta en sí, y sólo ella, la creadora de luz. Y esa luz no puede conocerse más que por tres vías: la poesía, la libertad y el amor, las cuales deben inspirar el mismo fervor y convergir en el punto menos expuesto y más iluminable del corazón humano para formar así la copa de la eterna juventud».

Si las ondas de *Plein marge* son sus prolegómenos, las huellas de *Sur la route de San Romano* son los puntos suspensivos de esta triple esperanza que tuvo, tiene y tendrá *todo el tiempo por delante*.

X. A., A Coruña, 28 de septiembre del 2013

POEMAS

1940-1948

Pleamargen[213]

A Pierre Mabille

Yo no estoy a favor de los adeptos[214]
Jamás viví en ese lugar llamado El Pantano de las Ranas[215]
La lámpara de mi corazón rebosa humo[216] y al acercarse a los atrios[217]
enseguida comienza a hipar

Jamás me sentí inclinado a nada salvo a aquello que no se pone a salvo[218]
Un árbol elegido por la tormenta
El barco de vislumbres que un grumete trae de vuelta a puerto
El edificio[219] tan sólo para la mirada sin parpadeo del lagarto y mil frondas

No he visto excluyendo a las demás sino a aquellas mujeres que andaban a la gresca con su época
O bien ascendían hacia mí elevadas por los vapores de un abismo

O aún ausentes hace menos de un segundo me precedían al paso de la Timbalera[220]
En la calle al menor soplo de viento[221] donde sus cabellos portaban la antorcha

Entre todas[222] esa reina de Bizancio cuyos ojos sobrepasan tan claramente el azul ultramar
Que jamás vuelvo a hallar en el barrio de Les Halles donde se me apareció[223]
Sin que ella se multiplique hasta perderse de vista en los espejos de las carretas de las violeteras
Entre todas la hija de las cavernas prolongando toda la vida con su abrazo la noche esquimal
Cuando ya la aurora sin aliento graba su reno en la ventana

Entre todas la religiosa de labios de capuchina[224]
En el autobús de Crozon a Quimper
El ruido de sus pestañas[225] molesta al carbonero común
Y el libro de broche sobre sus piernas cruzadas está a punto de deslizarse

Entre todas la antigua pequeña guardiana alada de la Puerta
Por la que las conjeturas se cuelan entre las calesas orientales[226]
La que me muestra alineadas unas cajas con inscripciones ideográficas a lo largo del Sena
La que está de pie sobre el huevo destrozado del loto[227] junto a mi oído

Entre todas la que me sonríe desde el fondo de la laguna de Berre[228]
Cuando desde un puente de Martigues le da por seguir apoyada en mí la lenta procesión de las lámparas que se acuestan

Vestidas con un traje de baile[229] de las medusas que se arremolinan en la lucerna
La que finge no ser responsable de todo en esta fiesta[230]
Ignorar lo que este acompañamiento reanudado cada día en los dos sentidos tiene de votivo

Entre todas

Vuelvo a enseñarme a mis lobos[231] y a mis maneras de sentir
El auténtico lujo
Es que el diván acolchado de satén blanco[232]
Luzca la estrella de la destrucción de una obra[233]
Necesito esas glorias de la noche[234] que solfean de soslayo vuestro lauredal

Las conchas gigantes de los sistemas erigidos que en corte irregular aparecen en el campo
Con sus escaleras de nácar y sus reflejos de viejos cristales de faroles
Tan sólo me retienen en función de la parte de vértigo
Concedida al hombre que para no dejar escapar ni un ápice del gran rumor
A veces ha llegado incluso a destrozar el pedal del órgano

Yo hallo mi bien[235] en las fallas de la roca allí donde el mar
Precipita sus globos de caballos montados por perros que aúllan
Donde la conciencia no es ya el pan engalanado con su manto real
Sino el beso el único que vuelve a cargar[236] con su propia brasa

E incluso con los seres empeñados[237] en una vía que no es la mía
Que es a más no poder la contraria de la mía
La conciencia encalla al partir en la fábula de los orígenes[238]
Pero el viento se ha levantado de golpe las barandillas han comenzado a oscilar terriblemente alrededor de su pomo irisado
Y eso ha supuesto para ellos la defenestración del universo
Sin prestar ya atención a lo que jamás debería acabar
El día y la noche intercambiando sus promesas
O los amantes encontrando y perdiendo el anillo de su fuente en lo atemporal[239]

Oh gran movimiento sensible mediante el cual los otros consiguen ser los míos
Incluso ésos en la carcajada de la vida todos cubiertos de sayal
Esos cuya mirada deja un desgarrón rojo en las zarzamoras
Me arrastran me arrastran adonde no sé ir
Con los ojos vendados ardes te alejas te alejas
Sea cual sea la manera en que llamen a la puerta[240] sus cubiertos están siempre puestos en mi mesa

Mi hermoso Pelagio[241] coronado de muérdago tu cabeza erguida sobre todas esas frentes inclinadas

Joaquín de Fiore[242] llevado por los ángeles terribles
Que aún hoy a ciertas horas vuelven a abatirse sobre los suburbios
Donde las chimeneas crepitan invitando a tomar una resolución más parecida a la ternura
Que las rosadas construcciones heptagonales de Giotto

Maestro Eckhardt mi maestro en la venta de la razón
Donde Hegel dice a Novalis Con él tenemos todo lo que precisamos y se van
Con ellos y con el viento tengo todo lo que preciso[243]

Jansenio[244] sí te esperaba príncipe del rigor
Probablemente tendrás frío

Tú el único que en vida consiguió no ser más que su sombra
Y elevándose desde su polvo amenazando a toda la ciudad se vio crecer la flor del espasmo
El diácono Páris

La hermosa la violada la sumisa la agobiante La Cadière[245]

Y vosotros hermanos Bonjour[246]
Que con bastante pompa crucificasteis realmente a dos mujeres según creo
Vosotros de los que un viejo campesino de Fareins-en-Dôle
En su casa entre los retratos de Marat y de la Madre Angélica[247]
Me aseguraba que al desaparecer dejasteis a los que vinieron luego y a los que podrán venir en el futuro
Un fondo de provisiones para mucho tiempo

Salon-Martigues, septiembre de 1940

Fata Morgana[248]

Esta mañana la hija de la montaña sostiene en sus rodillas
un acordeón de murciélagos blancos
Un día un nuevo día me hace pensar en un objeto que conservo
Alineados al trasluz dentro de un marco varios tubos de cristal transparentes de todos los colores de filtros de licores
Poco importa que ese objeto haya servido para representar alguna marca comercial antes de seducirme
Para mí ninguna obra de arte vale lo que ese pequeño recuadro hecho con la hierba multicolor hasta donde alcanza la vista de la vida
Un día un nuevo amor y yo me compadezco de aquéllos para quienes el amor se corrompe[249] si no cambia de rostro
Como si en la laguna sin luz la carpa que me tiende al despertar un rizo de tus cabellos
No tuviese más de cien años y no me ocultase todo cuanto debo ignorar para seguir siendo yo mismo
Un nuevo día es verdad he dormido a tu lado
Así pues he dormido así pues he pasado los guantes de musgo[250]
En el ángulo comienzo a ver brillar esa cómoda mala que se llama ayer
Hay muebles embarazosos cuya verdadera labor es ocultar las vías de salida
Al otro lado quién sabe la barca imantada podríamos partir juntos
En busca del árbol bajo cuya corteza se dice
Lo que para nosotros solos somos el uno para el otro en la gran álgebra[251]

Hay muebles más pesados que si estuvieran llenos de arena en el fondo del mar
Contra ellos sería preciso emplear palabras-palancas[252]
Esas palabras que se escapan de las antiguas canciones para ir al magnífico paisaje de las grúas[253]
Muy tarde ya en los puertos recorridos en zigzag por ramos de fiebre
Escucha

Veo al duende
Que de un capirotazo pones en libertad
Al abrir un paquete de cigarrillos
El heraldo-mosca que desparrama la sal de la moda

Tan empeñado en hacer creer que todo no debe ser para siempre[254]
El que se entusiasma al hacer decir Aló ya no oigo nada

Qué bonito qué te recuerda esto[255]

Si yo fuera una ciudad dices Tú serías Nínive sobre el Tigris
Si yo fuera una herramienta de trabajo Que el cielo negro no lo quiera tú serías la caña de un soplador de vidrio
Si yo fuera un símbolo Tú serías un helecho en una nasa
Si tuviera que acarrear un fardo Sería una bola hecha con cabezas de armiños que gritan[256]
Si tuviera que huir de noche por un camino[257] Sería la estela del geranio
Si pudiera ver detrás de mí sin volverme Sería el orgullo del torpedo[258]

Qué bonito

En nada de tiempo
Habrá que convenir que hemos visto desvanecerse en un sueño
Los suntuosos vestidos de tul bordado de lentejuelas de las jardineras municipales
E incluso liar el petate bajo la mirada glacial del almirante Coligny
El último vendedor de papel de Armenia
En nuestros días sueña con una expedición para capturar un pájaro quetzal[259] una especie de la cual tan sólo se pueden mantener con vida sí con vida cuatro ejemplares
Sueña que hemos visto girar al rojo vivo la ruleta de los barquilleros[260]

Qué te recuerda esto

En los hoteles con plantas verdes es la hora en que las bisagras de las incontables puertas
Con un golpe de arco se disponen a separar como los pájaros los zapatos más acordes
En los rellanos de escalera color castaño dorado en el molde de barquillo destrozado donde cristaliza el bismuto[261]
A la luz de los castillos vitrificados de la colina Knock Farril[262] en el condado de Ross
Un día un nuevo día me hace pensar en un objeto que conserva mi amigo Wolfgang Paalen
Hechas en una cuerda ya agrisada todas las clases de nudos[263] reunidas en una tablilla
No sé por qué ese objeto supera tanto la inquietud didáctica que impulsó a alguien a crearlo sin duda para una escuela naval
Pero el ingenio del hombre echa en él su flor la que nimba la nube de monos con

ojos pensativos
En verdad ninguna página de un libro ni siquiera las que van adquiriendo ese tono pan moreno posee semejante virtud conjuradora[264] nada me es tan propicio
Un nuevo amor y que otros peor para ellos se limiten a adorar
A la bestia con escamas de rosas y costados hundidos cuyo acecho hace ya tiempo burlé
Ya comienzo a ver lo que me rodea en la gruta
El viento lúcido me trae el aroma perdido de la existencia
Libre al fin de sus límites
A esta profundidad ya no oigo sonar nada más que el chapín
Cuyo destello ofrece a veces toda una perspectiva de armarios de luna desplomados con su ropa
Porque tú estás incrustada[265]
En mi ser ocupando el lugar del diamante engastado en un vidrio
Que podría detallarme el aparejo de los astros
Dos manos que se buscan bastan para crear el techo del mañana
Dos manos transparentes la tuya el múrice del que los antiguos extrajeron mi sangre

Pero he aquí que el mantel alado
Se aproxima lamido aún por la llama de los vinos de lujo[266]
Colma los arcos de bóveda del aire se bebe de un trago las lagunas de las hojas[267]
Juega a dejarse abatir a tiros por el acueducto[268]
Que cavila unos pensamientos salvajes

Las burbujas que suben a la superficie del café
Después de echar el azúcar la encantadora costumbre popular de quitarlas con la cuchara
Son otros tantos besos extraviados
Antes de que corran a anonadarse contra el borde de la taza
Oh torbellino más sabio que la rosa
Torbellino que arrastra la mente que me devuelve la ilusión infantil[269]
De que todo está ahí por algo que me concierne

Qué hay escrito ahí
Hay lo que está escrito en nosotros y lo que nosotros escribimos
Dónde está la rejilla capaz de demostrar que si su trazado exterior
Deja de estar yuxtapuesto a su trazado interior
La mano pasa por ella

A mayor alcance del hombre hay otras coincidencias
Verdaderos fanales en la noche del sentido
Era más que improbable por consiguiente es *adrede*

Pero la gente se está ahogando tan buenamente
Que no le pidáis que se agarre a la pértiga[270]

La cama se precipita sobre sus raíles de miel azul
Liberando al trasluz los animales del arte de la escultura medieval
Luego se inclina presta a volcar a ras de los taludes de digitales
Y se ilumina de manera intermitente con ojos de aves de presa
Cargadas de todo lo que emana del gigantesco casco emplumado de Otranto[271]
La cama se precipita sobre sus raíles de miel azul
Compite en velocidad con los cielos cambiantes
Pero siempre convenientes ascensión de las picas de los cercados de los parques
Y caza de toros salvajes más feroz tras el despuntar de bailarinas en el mostrador[272]
La cama se salta las señales funde todos los bocales de peces rojos en uno
Compite en velocidad con los cielos cambiantes
Nada que ver sabes con el pequeño ferrocarril
Que se enrosca sobre sí mismo en la Córdoba mexicana para que no nos cansemos de descubrir
Las gardenias que exhalan su aroma entre renuevos de palmeras estriadas
O en otro lugar para permitirnos elegir
Desde el estribo del vagón entre los lotes de ópalos y de turquesas en bruto
No la cama de hebras locas no se limita a desplegar la seda de los lugares y de los días incomparables
Es el telar en el que se cruzan los ciclos y del que surge lo que presentimos bajo el nombre de música de las esferas
La cama se salta las señales funde todos los bocales de peces rojos en uno
Y cuando se lanza pitando a hurgar el túnel carnal
Las paredes se apartan el viejo polvo de oro[273] a más no poder se levanta de los registros civiles
Y al final el movimiento del mar repite todo
No la cama de hebras locas no se limita a desplegar la seda de los lugares y de los días incomparables

Comienza la obra sin entreactos con el telón alzado de una vez por todas sobre la cascada[274]
Dime
Cómo defenderse estando de viaje del pernicioso pensamiento oculto[275]
Que nos impide ir adonde nos gustaría
La placita que huye rodeada de árboles que difieren imperceptiblemente de todos los demás
Existe para que nosotros la crucemos bajo tal ángulo[276] en la verdadera vida[277]
El arroyo en este recodo incluso como en ninguno de todos los demás arroyos
Es dueño de un secreto que él no puede revelarnos al vuelo

Detrás de la ventana ésta débilmente luminosa entre muchas otras más o menos luminosas
Lo que *pasa*[278]
Es de suma importancia para nosotros tal vez deberíamos volver otra vez
Tener el coraje de llamar a la puerta
Quién sabe si no nos acogerían con los brazos abiertos
Pero no hay nada comprobado todos tienen miedo nosotros mismos
Tenemos casi tanto miedo
Y aun así estoy seguro de que en el fondo del bosque cerrado con llave que gira en este momento contra el cristal de la ventana
Se abre el único claro
Es esto el amor esta promesa que nos sobrepasa
Este billete de ida y vuelta eterno creado a imagen y semejanza de la falena chiné[279]
Es esto el amor estos dedos que pelan la vaina[280] de la neblina
Para extraer de ella las ciudades desconocidas de puertas ay tan deslumbrantes
El amor estos cables telegráficos que transforman la luz insaciable en un brillante sin fin que se reabre
Con el mismo tamaño de nuestro compartimento de la noche
Vienes a mí de más lejos que la sombra yo no digo en el espacio de las secuoyas milenarias
En tu voz hacen escala[281] los trinos de los pájaros perdidos

Hermosos dados cargados
Dicha y desdicha
En el trile esa nube de ojos desorbitados alrededor de un paraguas abierto
Menuda revancha el santón-pulga de la gitana[282]
Mi mano de nuevo se cierra sobre ella
Ah si pudiese zafarme de mi destino

Hay que echar al viejo ciego de los líquenes del muro eclesiástico
Destruir hasta el último de los horribles folios desteñidos amarillos verdes azules rosas
Adornados con una flor variable y exangüe
Que él os invita a arrancar de su pecho
Uno a uno a cambio de unos céntimos

Pero siempre queda fuerza[283]
En el lenguaje antiguo los sencillos la marmita
Una cabellera en fuego[284]
Y hagamos lo que hagamos jamás zampada en el corazón de toda luz
La bandera pirata[285]

Un hombre alto que se adentra en un camino peligroso
No conforme con pasar luciendo un mono de obrero los brazales de puntas aceradas de un célebre criminal
A su derecha el león en su mano el erizo de mar
Se dirige hacia el este
Donde ya el urogallo infla de vapor y de ruido sordo los arándanos
Intenta vadear el torrente las piedras[286] *que son destellos de hombros de mujeres en el teatro*
Pivotan en vano muy lentamente[287]
Cuando ya lo había perdido de vista reaparece un poco más abajo en la otra orilla
Se asegura de que sigue llevando el erizo de mar
En su derecha el león all right
El suelo que apenas si roza crepita a causa de despojos de hoz[288]

Al mismo tiempo ese hombre baja precipitadamente una escalera en el corazón de una ciudad se ha quitado la coraza
Mientras afuera la gente lucha contra lo que ya no puede durar más
Ese hombre entre tantos otros bruscamente semejantes
Qué es entonces qué se siente entonces además de él mismo
Para que lo que ya no puede
durar más no dure más
Ese hombre está dispuesto a no durar más él mismo
Uno para todos pase lo que pase
Si no la vida sería la gota de veneno
Del sinsentido vertida en el canto de la alondra por encima de las amapolas
Pasa la ráfaga

Al mismo tiempo
Ese hombre que estaba recogiendo nasas alrededor del faro
Duda si volver a entrar saca con cuidado algas y más algas
El viento ha amainado que así sea[289]
Y más algas que devuelve al mar
Como si estuviese prohibido descubrir en su conjunto el joven cuerpo de mujer más secreto
Del que parte una construcción alada
Aquí el cielo se nubla a la vez y se despeja
Desde su trapecio hecho de cigarras
Misteriosamente una niña muy pequeña interroga
André tú no sabes por qué me resedo[290]
Y de golpe una pirámide se espiga[291] *en la lejanía*
En la vida y en la muerte[292] *lo que comienza me precede y me concluye*
Una fina pirámide toda de piedra maciza

Unida a ese bello cuerpo por cordones rojos

De la morena a la rubia
Entre el rastrojo y la capa de mantillo
Hay espacio para mil y una campanas de cristal
Bajo las cuales reviven sin fin las cabezas que me encantan
En la suspensión del sacre[293]
Cabezas de mujeres que se suceden sobre tus hombros cuando duermes
Hay algunas tan lejanas
¿Cabezas de hombres también
Innumerables empezando por esos jerarcas de emperadores de barba resbaladiza?
El hortelano va y viene bajo su coroza[294]
Abarca de un vistazo todas las mesetas que ascendieron esta noche desde el centro de la tierra
Un nuevo día es él y todos esos seres
Fácilmente reconocibles en la calina de la campiña
Eres tú soy yo a tientas bajo el eterno disfraz

Entre los trazos[295] de la historia momia de ibis
Un paso en vano como quien carga las velas[296] momia de ibis
Lo que sale por el lado derecho del escenario vuelve a entrar por el lado izquierdo momia de ibis
Si el desarrollo del niño le permite liberarse del fantasma del desmembramiento de la dislocación del cuerpo momia de ibis
Nunca será demasiado tarde para acabar con la partición del alma[297] momia de ibis
Y por medio de ti únicamente en todas sus facetas de momia de ibis
Con todo lo que ya no existe o espera ser recupero la unidad perdida momia de ibis
Momia de ibis del no tener elección frente aquello que llega a mí
Momia de ibis que quiere que todo aquello que yo pueda saber contribuya a enriquecerme sin distinción[298]
Momia de ibis que me hace tributario del bien y del mal en la misma medida
Momia de ibis del destino gota a gota en que la homeopatía pronuncia su palabra solemne[299]
Momia de ibis de la cantidad transformándose en la sombra en calidad
Momia de ibis de la combustión que deja un punto rojo en toda ceniza
Momia de ibis de la perfección que llama a la fusión incesante de las criaturas imperfectas
La ganga de las estatuas no me despoja más que de aquello que no es el preciado producto de la simiente de los patíbulos momia de ibis
Yo soy Nietzsche que comienza a comprender que él es al mismo tiempo el rey Víctor Manuel[300] y dos asesinos de los periódicos Astu momia de ibis
Tan sólo a mí mismo debo todo cuanto fue pensado cantado hasta ahora momia de

ibis
Y en exclusividad amé a todas las mujeres de este mundo momia de ibis
Las amé para amarte a ti mi único amor momia de ibis
En el viento del calendario cuyas hojas salen volando momia de ibis
Con vistas a esa estación[301] en el bosque momia de ibis en la vía del lactario delicioso[302]

Uf el basilisco[303] pasó junto a mí sin verme
Que vuelva si quiere que tengo el espejo apuntado hacia él
En dónde fue creado para consumirse el gozo humano imprescriptible
En una convulsión que termina una aspersión de plumas doradas
Habría que señalar aquí con sollozos no sólo las actitudes del busto
Sino también las desapariciones y las negaciones que mueven la cabeza
El problema queda más o menos planteado a modo de coreografía
En la cual que yo sepa tampoco han encontrado un compás[304] para el loco enamorado
Cuando la copa son precisamente los labios
En esta aceleración donde desfilan
Sujetas a control
Justo cuando nos ahogamos las minucias de la vida
Pero los gabinetes de antigüedades abundan en Piedras Abraxas[305]
Trescientas sesenta y cinco veces más malignas que el día solar
Y el huevo religioso del gallo[306]
Sigue siendo incubado religiosamente por el sapo
Desde el viejo balcón que ya sólo se sostiene con un hilo de hiedra
Sucede que la mirada errante sobre las dormidas aguas del foso circular
Sorprende al progreso hermético a punto ya de realizarse
Todo fingido y cuya seducción infinita
Jamás podremos temer lo suficiente
Si creemos en ella nada falta que no venga dado en potencia y es cierto o casi
La hermosa luz eléctrica siempre que no te la marchite el pensar que algún día parecerá amarilla
A viva fuerza el sufrimiento ha sido expulsado de algunos de sus feudos
Y las distancias pueden seguir evaporándose
Algunos incluso van a sostener que no es imposible que el hombre
Deje de devorar al hombre aunque no hayamos avanzado mucho a este respecto
Aun así me guardaré de esta serie de prestigios[307] como de una relumbrante tela de araña
Para que no se enganche en mi sombrero
Todo lo que viene a medida del deseo tiene dos caras y es engañoso
Lo mejor nuevamente se equilibra con lo peor
Bajo la cinta de bengalas
Basta con cerrar los ojos

Para reencontrar el índice de lo permanente

Dicho esto la representación continúa
Teniendo en cuenta o no la actualidad
La acción transcurre en el velo del tocado de Isabel de Baviera[308]
Todo encajes y muarés
Tan fluidos como el agua que se pavonea al sol en las vitrinas de las floristas de hoy
El ciervo blanco con reflejos dorados del bosque de Châtelet
Primer plano de sus ojos expresando el sueño de los cantos de los pájaros del atardecer
En la oblicuidad del último rayo el sentido de una revelación misteriosa
Qué sé yo además y que sabemos que son capaces de llorar
El ciervo alado[309] se estremece se abalanza sobre el águila con la espada
Pero el águila está dondequiera
a por él[310]
ya resonó la advertencia[311]
De ese hombre sobre el que los cronistas se obstinan en relatar con una intención que se les escapa
Que estaba vestido de blanco de ese hombre por supuesto bien entendido que no volveremos a ver
Después la caída de una lanza sobre un casco aquí el músico hizo maravillas[312]
Es toda la razón la que se va cuando la hora podría sonar sin que estuvieses allí

Entre las sombras del decorado admiten al pueblo a fin de que contemple los grandes festines
Siempre es agradable ver comer en el escenario
Desde el interior del pastel de carne coronado de faisanes
Varios enanos por un lado negros por el otro arco iris levantan la cubierta del manjar
Para luego dispersarse emperejilados de cascabeles y risas[313]
Destello *contrastado* de huellas de disparos del pastel que gira
Encadenado sobre el baile de los Ardientes *llamamiento en confusión* del episodio que sigue de cerca al del ciervo[314]
Un hombre quizás demasiado hábil desciende desde lo alto de las torres de Notre Dame
Volteando sobre una maroma tendida
Su balancín de antorchas de insólito fulgor a pleno día[315]
El zarzal de los cinco salvajes cuatro de ellos cautivos el uno del otro el sol de plumas
El duque de Orleans agarra la antorcha la mano la malvada mano[316]
Y algún tiempo después a las ocho de la tarde la mano[317]
Siempre nos acordamos de que estaba jugando con el guante

La mano el guante una vez dos veces *tres veces*
En la esquina sobre el fondo del palacio más blanco los bellos rasgos ambiguos de
Piedra de Luna[318] a caballo
Personificando la segunda luminaria
Plano final de la divisa de la reina en lágrimas
Una inquietud[319] Todo me es nada nada me es todo[320]
Sin ti sí
El sol

Marsella, diciembre de 1940

Oda a Charles Fourier[321]

En aquel entonces yo sólo te conocía de vista[322]
Ya ni siquiera sé cómo vas vestido
Con el gusto más neutro[323] posible sin duda
Pero nunca podremos alabar lo suficiente a los ediles[324]
Por haberte hecho surgir en la proa de los bulevares periféricos[325]
Ese es tu sitio en las horas de fuerte marejada
Cuando la ciudad se levanta[326]
Y el furor del mar va ganando poco a poco esas laderas de viñedos espirituales
Cuya última parra da a las estrellas[327]
O más a menudo cuando se organiza la gran batida nocturna del deseo
En una floresta donde todos los pájaros son de llamas[328]
Y también cada vez que una racha más intensa descubre en la carena
Una llaga deslumbrante la subasta de sirenas[329]
Yo no imaginaba que estuvieras en tu puesto
Y de pronto un amanecer de 1937
Cuando llevabas cien años muerto
Al pasar divisé un ramillete recién cortado de violetas[330] a tus pies
Es raro ver en París una estatua adornada con flores
Por supuesto no me refiero a esas perrerías destinadas a mover el rebaño[331]
Y la mano que naufragó rumbo a ti dejando una larga estela también hace zozobrar[332] mi memoria
Debió de ser una fina mano enguantada de mujer
Nos gustaba guarecernos para mirar a lo lejos
Sin prestarle demasiada atención durante los días siguientes observé que cada cierto tiempo había un nuevo ramillete
El rocío y él formando un único obsequio
Y tú nada podía hacerte apartar la vista de los cienos diamantíferos de la plaza de Clichy[333]

Fourier sigues acaso ahí
Como en la época en que te obstinabas bajo tus pliegues de bronce en desviar el tren de las barracas de feria
Desde que desaparecieron eres tú el incandescente

Tú que sólo hablabas de unir ya ves ahora todo está desunido
Y patas arriba hemos vuelto a caer por la pendiente
Los labios entreabiertos de los niños haciendo ascos al pecho de las madres descarnadas
Y esos nácares de hombros[334] y esas nalgas que conservan su vello
Se amalgaman en un solo bloque compacto y mate de espuma de mar
Que salta un hilillo de sangre[335]

En otro plano[336]
Pues las imágenes más vivas son las más fugaces
La manga del tiempo sorbe la bola[337] del trilero
Haciendo que sobresalga el puño[338] cegador de la vida
En otro plano
Algunos empiezan a mimar entre los escombros naturales al borde de las charcas
Unas especies que parecen estar en vías de anquilosarse definitivamente
Pero que ayudadas por las circunstancias podrían volver a reptar
Y que pasan por alimentar de buena gana a sus parásitos
Da asco partir sus huevos sin cáscara
Su freza inmemorial se desliza sobre el miedo
Tú las conociste tan bien como yo
Pero no puedes saber lo pulidas y glotonas que salieron de la estación de las lluvias
Tú pensabas que en la tierra la primera creación que a modo de ensayo había recurrido a los modelos carnívoros de gran dimensión había sucumbido al primer diluvio luego precisabas una segunda creación en el Viejo Continente y una tercera en América hubiesen sobrevivido a un segundo diluvio para que el ser humano surgido de ellas pudiese esperar a pie firme e incluso precipitar en su propio beneficio las creaciones 4.ª, 5.ª, etc[339].
Dios de la progresión perdóname pero seguimos teniendo el mismo Mobiliario
No estamos mejor provistos en lo tocante a los *contramoldes* antirrata y antichinche
A fe mía los grandes zahareños de la fauna prehistórica
No están tan lejos ahora gobiernan la concepción del universo
Y prestan su piel bañada en sudor a las obras de la humanidad[340]
Para saber cómo el común de los mortales rige hoy su destino
Procura sorprender la mirada del manatí
Que en el zoo se repantiga en su bañera de agua tibia
Ella te revelará muchas cosas sobre el vigor de los ideales[341]
Y te dará la medida del esfuerzo realizado
En aras de la *industria atrayente*[342]
A la vez
No dejes de informarte acerca de los carroñeros
Y verás si han perdido su soberbia

Una vez levantado el telón gemelo
Te será permitido contemplar en su consagración
Con una mano de sangre impresa a la altura del corazón en su impecable delantal al carnicero-sol
Ejecutando el ballet de sus ganchos niquelados
Mientras los cinocéfalos de la tienda de ultramarinos
Colmados de atenciones en estos días de penuria y de mercado negro[343]
Al verte llegar sacarán a relucir su lado lujoso
Entre las medidas que preconizabas para restablecer el equilibro de la población
(Número de consumidores proporcional a las fuerzas productivas)
Estaba el *régimen gastrosófico* al cual salta a la vista nadie se ha remitido
Su establecimiento afirmabas debía ir parejo a la legalización de las *costumbres fanerógamas*
Frente a las cuales se ha preferido la vieja buena costumbre
De practicar cortes sombríos en la multitud fantasmal[344]
Bajo los efectos de la infalible anestesia de las banderas

Fourier ah es demasiado lóbrego verlos emerger de una de las peores cloacas de la historia
Prendados del dédalo que conduce a ella
Deseosos de volver a empezar para saltar mejor

En la brecha
A la primera ausencia del ciclón
Saber *quién* sigue siendo la linterna en el sombrero[345]
La mano firme en la rampa de la vagoneta colgante
Lanzada al cisco sublime[346]

Como tú Fourier
Tú en pie entre los grandes visionarios
Que creíste poder vencer la rutina y la desdicha
O igualmente como tú en la pose inmortal
Del Niño de la espina[347]

Por mucho que digan que te hiciste graves ilusiones
Con respecto a las probabilidades de resolver el litigio amigablemente[348]
Para ti la caña de Orfeo

Luego llegaron otros que ya no estaban armados únicamente de persuasión
Que conducían al carnero que iba a medrar
Hasta poder volverse de oriente a occidente[349]
Y aunque la violencia anidaba entre sus cuernos
Toda la primavera se abría en el fondo de sus ojos

La existencia de ese animal fabuloso ora me exalta ora me turba
Cuando topetó el mundo tembló se abrieron inmensos calveros
Que luego la maleza volvió a cubrir en parte
Ese animal que ahora sangra y pace

Pero no veo al *pastor omnítono* que debería guardar ese animal
Ojalá siga siendo lo bastante brioso como para llevar a cabo su hazaña
Estremece pensar que las ciénagas junto a las que lleva tanto tiempo viviendo lo hayan podido contaminar
Que bajo el soberbio Vellocino iban a elaborarse tan disimuladamente ciertos venenos[350]

Lo realmente dramático es no poder responder de esos seres de enormes proporciones que al genio le es dado poner en marcha y que abandonados a sus propios medios tienden en exceso a orientarse hacia lo nefasto máxime cuando el hecho de recurrir a algo parcialmente nefasto y considerado como transitorio a fin incluso de reducir en lo sucesivo lo nefasto entra dentro de las intenciones con las que esos seres son creados[351]

Inapreciable
A mis ojos y todavía ejemplar sigue siendo el primer avance realizado en pro del ajuste estructural
Y sin embargo qué error de orientación se ha cometido[352] nada anuncia el reino de la *armonía*
No sólo Creso y Lúculo
A quienes tú llamabas a rivalizar en los *subgrupos de las tiendas de campaña del ranúnculo*
Tienen aún en contra a Espartaco[353]
Sino que mirando de atrás a adelante se tiene la impresión de que los *recorridos de dicha* son cada vez más escasos[354]
Indigencia maulería opresión matanza[355] siguen siendo los mismos males con los que tú marcaste al rojo vivo la civilización
Fourier se burlaron de ti pero algún día habrán de catar por las buenas o por las malas tu remedio
Aunque para ello debamos hacer ciertas correcciones en la receta que nos prescribiste
Empezando por reparar el honor
Del pueblo judío[356]
Y dejando fuera de debate el hecho de que sin distinción de confesión la libre rapiña adornada con el nombre de comercio jamás ha de ser reinstaurada
Ah Rey de pasión[357] un simple error de óptica no altera la nitidez ni reduce la amplitud de tu mirada
El calendario colgado en tu pared ha adquirido todos los colores del espectro

Yo sé bien que amarías sin reserva
Todo cuanto hay de nuevo
En el agua
Que pasa bajo el puente
Pero para poner orden en estas últimas adquisiciones y quizás aunque parezca imposible volverlas propicias
Tu viejo aparador de cerne de roble sigue valiendo perfectamente
Todo cabe[358] si es que no se complace en sus doce cajones

1. ESTADO DE LOS RESORTES[359] SENSUALES

1.º EL TACTO[360]:

a) *en el plano de los hechos tangibles* — invierno de un rigor desconocido hasta entonces en Europa (destrucción de hogares, escasez de ropa, descenso calórico debido a la subalimentación); b) *en el ámbito de las ideas* - «explicar es identificar» (tú lo habrías dicho mejor) pero explicar = escudriñar la verdadera realidad. Ahora bien, cuanto más la acosamos más se oculta esta realidad. La escuela: «El esfuerzo realista en busca de la auténtica naturaleza física desemboca en un inmaterialismo».

2.º LA VISTA:

a) *cara al exterior* — desgarrada por todas partes (los campos de concentración, los bombardeos masivos la han mantenido en el límite extremo de lo soportable); b) *cara al interior* — acababa de descubrir en sí misma todo un nuevo continente cuya exploración habrá de proseguir (grandes puntos de referencia ya establecidos en psicopatía y arte).

3.º EL OÍDO:

obstruido sistemáticamente por el cacareo más desvergonzado y más nocivo de todos los tiempos (radiofonía). La nota poética plenamente discordante[361] emite desde el monte Everest.

4.º EL GUSTO[362]:

a) *lengua y paladar* — retrogradación de la *gastronomía cabalística* más allá de la infancia de la tierra por retracto puro y duro de todos los comestibles que no estaban reservados para el ganado. Primer acceso de codicia ante la aparición de la lata de conserva estadounidense que salvaguarda al menos la hermosa apariencia del guisante; b) *en el sentido de discernimiento de lo bello* — vamos a dejarlo.

5.º EL OLFATO:

Nada ni nadie ha superado los aromas de París[363].

II. ESTADO DE LOS RESORTES AFECTIVOS

6.º LA AMISTAD:

En creciente y casi absoluta alienación de sí misma. Una de las maldiciones actuales: el hecho de que las más insólitas afinidades, los acuerdos iniciales más amplios en los que se fundamenta la amistad entre dos seres devienen al menor roce a causa de una suerte de inversión[364] de signo en un antagonismo inapelable que impulsa a dichos seres a realizar los movimientos más contradictorios y en los casos de rencor más enconado incluso a falsear el testimonio de sus respectivas vidas (enfermedad digna de estudio pues afecta tanto más a la colectividad cuanto que golpea preferentemente a los individuos que llaman la atención).

7.º EL AMOR:

No me explico qué te impulsó a ocultar aquí el Gran Brillante y a ofrecernos a cambio una perla barroca pero no por ello la *atracción apasionada* o *revelación*[365] *social permanente* deja de ser la proyección entusiasta de ese Brillante en todas las demás esferas. Verdad embrionaria en filosofía moderna: «Aquel que no ama más que a la humanidad no ama sino a aquel que ama a un ser humano determinado» (es en el período cenital del amor electivo por ese ser cuando se abren las grandes esclusas del amor por la humanidad ciertamente no tal y como ésta es sino tal y como deseamos activamente que *llegue a ser*). Conceder sin más pleitos al mismo autor que «es en el hecho de ser uno mismo de la manera más decisiva posible donde arraiga nuestro amor más puro por la naturaleza».

8.º LA AMBICIÓN:

Niñerismo — la tómbola infernal de la guerra ha causado el efecto irrisorio de colmar a los adultos de las satisfacciones que tú proponías conceder a un *niño de tres años, sumamente pilluelo — tendría ya por lo menos una veintena de distinciones y condecoraciones, como las de*:

Licenciado en el grupo de las cerillas,

Bachiller en el grupo de los peladores de vainas[366],
Neófito en el grupo de la reseda, etc…, etc…

con los respectivos ornamentos distintivos de todas esas funciones (ciertas pretensiones no menos pueriles pero más inquietantes no implican hoy en día la ostentación de cintas condecorativas).

9.º LA FAMILIA:

Lugar actual de culminación del sistema dos pesos dos medidas: hijos de papá y niños perdidos. En la mirada vacilante del siervo el aplomo del castillo feudal. La familia destaca en aparte, en pisoteo, en egoísmo, en vanidad, en escisión, en hipocresía y en mentira, tal y como lo confirma el escándalo persistente y sin igual de la herencia.

III. ESTADO DE LAS PASIONES MECANIZANTES

10.º LA CABALISTA[367]:

Acaba de ser sometida en masa a los marcos más contrarios a su razón de ser, tan desadaptada como sea posible a la necesidad de *consumo*, de *preparación* y de *producción* que pueda motivarla. El espíritu del mañana no aventura más de tres pelos de bigote fuera de la madriguera. Débil fuego de artificio. Alta hoja de acanto del camino trillado.

11.º LA COMPUESTA[368]:

Apenas menos reacia a reconocerse. Aún bajo la amenaza de la invitación poco declinable a pensar por encargo, o al menos a moverse en filas arbitrarias, de huecos impalpables. Todo por reencontrar, por reintegrar a la red de la solidaridad humana.

12.º LA MARIPOSONA[369]:

Grito de la esfinge Átropos[370]. Trabajo en cadena.

Fourier qué han hecho con tu teclado[371]
Que respondía a todo siempre con un acorde
Regulando según el curso de las estrellas hasta el mayor desvío del más orgulloso velero de tres mástiles desde las cabriolas de la más pequeña barca en el mar
Abrazaste la unidad la enseñaste no como algo perdido sino como algo integralmente realizable

Y si nombraste a «Dios» fue para inferir que ese dios caía por su peso[372] (*Su cuerpo es el fuego*)
Pero lo que hace que el pensamiento socialista se desembosque en mí para siempre[373]
Es que hayas sentido la necesidad de *diferenciar la coma al menos en cuádruple forma*
Y de pasar la clave de sol de la segunda a la primera línea de la notación musical[374]
Porque es nuestro deber no sólo trastrocar sino también aguijonear por todas partes en sus convenciones al mundo entero
Dado que no existe una manija[375] de la que nos podamos fiar de una vez por todas
Ni un tópico dogmático que no se tambalee ante la duda y la exigencia ingenuas

Porque el «*Velo de bronce*[376]» ha sobrevivido al desgarrón que tú le hiciste
E incluso encubre aún más la *ceguera científica*
«Nadie ha visto jamás una molécula, ni un átomo, ni una unión atómica, y sin duda jamás llegará a verla» (Filósofo). Mentís inmediato: entra contoneándose la molécula del caucho
Un sabio pese a llevar gafas protectoras pierde la vista tras asistir a muchas millas de distancia a los primeros ensayos de la bomba atómica (Los periódicos)

Fourier yo te saludo desde el Gran Cañón del Colorado
Veo el águila que se escapa de tu cabeza
Llevando en sus garras el carnero de Panurgo[377]
Y el viento del recuerdo y del porvenir
Veo en las plumas de sus alas pasar los rostros de mis amigos
Aunque muchos ya no tienen o aún no tienen rostro

Porque persisten a más no poder vanamente en oponerse sí los retrógrados conscientes y tantos apóstoles del progreso social en realidad ferozmente *inmovilistas*[378] a los que tú metías en el mismo saco

Yo te saludo desde el Bosque Petrificado[379] de la cultura humana
Donde ya nada queda en pie
Pero donde aún corretean grandes fulgores en espiral
Exigiendo la liberación del pájaro y del follaje
De tus dedos parte la savia de los árboles en flor

Porque al disponer de la piedra filosofal
Tan sólo escuchaste tu primer impulso que era entregársela a la humanidad
Pero como entre ella y tú ningún intercesor
No hubo ni un solo día en que confiado no lo aguardases durante una hora en los

jardines del Palais-Royal[380]
Las atracciones son proporcionales a los destinos[381]
Y para que así conste[382] acudo hoy a ti

Yo te saludo desde la Nevada de los buscadores de oro
Desde la tierra prometida y cumplida
A la tierra en vena[383] de promesas más altas que aún debe cumplir
Desde el fondo de la mina de azurita que mira al cielo más bello
Por siempre más allá del rótulo de este bar que sigue batiendo la calle de una ciudad muerta —Virginia City— «A la vieja cubeta de sangre[384]»

Porque estamos perdiendo cada vez más el sentido de la fiesta
Porque las autopistas más vertiginosas no cesan de hacernos añorar tu *vía de circulación para cebras*[385]
Porque Europa dispuesta a volar en pedazos no ha encontrado otro medio más conveniente que el de tomar medidas defensivas contra el confeti
Y porque entre los ejercicios coreográficos que tú sugerías multiplicar
Tal vez aún estemos a tiempo de omitir *los del fusil y el incensario*[386]

Yo te saludo desde el instante en que acaban de finalizar las danzas indias
En el corazón de la tormenta
Y los participantes se agrupan en forma de almendra alrededor de los braseros con el penetrante olor a pino piñonero frente a la lluvia bienamada
Una almendra que es un ópalo
Exaltando todo lo posible sus rojos fulgores en la noche

Porque comprendiste que el estado *sobrecompuesto* o *supramundano* del alma (que ya no se trata de transportar al otro mundo sino de promover en éste) debía mantener relaciones más estrechas con el estado *simple* o *inframundano*, el sueño, así como con el estado *compuesto* o *mundano*, la vigilia, el intermediario entre ambos[387]

Yo te saludo desde la encrucijada en señal de prueba y desde la trayectoria siempre potencial de esta flecha preciosamente recogida a mis pies: «No hay separación, heterogeneidad entre lo sobrenatural y lo natural (lo real y lo superreal). Ningún hiato. Es un “continuum” —nos parece estar oyendo a André Breton— aunque es un etnógrafo quien nos habla en nombre de los ojibwa[388]»

Porque aunque la serpiente de cascabel era una de tus bestias negras[389] no dudaste en afirmar que todas las pasiones sin exceptuar aquellas que la moral hace pasar por los más indignos extravíos de la mente y de los sentidos constituyen un criptograma indivisible que el ser humano está llamado a

descifrar
Y porque dejando por improcedente el hecho de que la naturaleza y el alma humana responden a un mismo modelo
Deprisa y corriendo saliste a buscar puntos de referencia en la huerta[390]

Fourier yo te saludo desde el pie de la escalera que se sumerge con su inmenso misterio en la *kiva* hopi la cámara subterránea y sagrada este 22 de agosto de 1945 en Mishongnovi a la hora en que las serpientes con un último nudo indican que están dispuestas a realizar su conjunción con la boca humana
Desde el fondo del pacto milenario que en medio de la angustia tiene por objeto mantener la integridad del verbo
Desde las más lejanas ondas del eco que despierta un pie marcando imperiosamente el compás en el suelo para sellar la alianza con las potencias que hacen germinar el grano

Fourier contraponiéndose a la grisalla de las ideas y de las aspiraciones actuales tu luz
Filtrando la sed de mejorestar[391] y resguardándola de todo lo que podría restarle pureza aun cuando y éste es el caso diese yo por sentado que el mejoramiento del destino humano no se produce más que muy lentamente a sofrenadas a costa de reivindicaciones tierra a tierra y de fríos cálculos no por ello la creencia infundada en el avance hacia un futuro edénico deja de ser la verdadera palanca y a fin de cuentas ella es también la única levadura de las generaciones tu juventud

«Si la Serie de los cereceros se encuentra numerosamente reunida en su gran vergel, a un cuarto de legua del falansterio, conviene que, en la sesión de las cuatro a las seis de la tarde, vea reunirse con ella y en su vecindad:
1.º *Una cohorte de la falange vecina y de los dos sexos, llegada para ayudar a los cereceros*;
2.º *Un grupo de damas floristas del cantón, llegado para cultivar una línea de cien toesas de Malvas y de Dalias que formen perspectiva para la senda vecina, y marco en escuadra para un campo de legumbres contiguo al vergel*;
3.º *Un grupo de la Serie de los legumbristas, llegado para cultivar las legumbres de dicho campo*;
4.º *Un grupo de la Serie de las mil flores, llegado para cultivar un altar de secta*[392]*, situado entre el campo de legumbres y el vergel de cerezos*;
5.º *Un grupo de jovenzuelas fresistas, que llegará al final de la sesión y vendrá de cultivar un calvero adornado con fresales en la floresta vecina*;
A las seis menos cuarto, varios furgones colgantes, provenientes del falansterio, traerán la merienda para todos los citados grupos, merienda que se servirá en el castillo de los cereceros, desde las seis menos cuarto hasta las seis y cuarto, y luego los grupos se dispersarán tras haber trabado amistad y

planeado reuniones industriales[393] *o de otro tipo para los días siguientes*»

Apuntando a un campo de estrellas la mano osadamente dirigida hacia la colmena donde la reina Herschel reúne sus satélites conocidos y aún desconocidos con odio irreductible por la frustración de todo tipo que descubre para vergüenza de las sociedades más arrogantes el rostro ennegrecido de un niño junto al horno de una fábrica y se abisma en la dulzura de las campanadas del reloj de Pol de Limbourg tu tacto supremo en la desmesura[394]

Para gran escándalo de unos bajo la mirada apenas menos severa de otros levantando su peso con alas tu libertad[395]

Los Estados generales[396]

Di lo que existe abajo habla
Di lo que comienza
Y lustra[397] mis ojos que apenas captan la luz
Como el boscaje que escruta un cazador sonámbulo
Lustra mis ojos vuela en pedazos esta cápsula de mejorana
Que me lleva a engaño con respecto a las especies[398] del día
El día si es que es él[399]
Cuando pasa sobre los campos la hora de ordeñar
Bajaría acaso tan precipitadamente sus escalones[400]
Para humillarse ante la vertical de chispas
Que salta de mano en mano entre las jóvenes de las granjas siempre hechiceras
Lustra mis ojos con ese hilo[401] magnífico que renace sin cesar tras romperse
No dejes nada salvo ese hilo descarta todo lo manchado
Incluido a lo lejos el gran rosetón de las batallas
Como una red pingando bajo el espasmo de los peces del ocaso
Lustra mis ojos púlelos con el deslumbrante polvo de todo lo que han visto
Un hombro unos rizos junto a una colodra[402] de agua verde
La mañana

Di lo que existe bajo la mañana bajo la noche
Permíteme echarle un vistazo topográfico a esas bolsas[403] exteriores de los elementos y de los reinos
Cuyo sistema infringe la distribución ingenua de los seres y de las cosas[404]
Y prodiga a plena luz del día el secreto de sus afinidades
De su propensión a evitarse o a abrazarse[405]
A imagen y semejanza de esas corrientes
Que se atraviesan sin penetrarse en las cartas náuticas
Ya es hora de dar la espalda a las apariencias individuales de antaño
Tan prestas a anonadarse en una sola castaña de culos de mandriles
Desde donde legiones de hombres dispuestos a dar su vida
Intercambian una postrera mirada con todas las beldades juntas
Que se lleva el puente de armiño[406] de una vaina de haba
Pero lustra mis ojos
Con el fulgor de todas las infancias que se miran a la vez en una almendra

Pin lo más hondo de la cual a muchas leguas y leguas
Se despierta un fuego de fragua
Que nada inquiete al pájaro que canta entre los 8[407]
Del árbol de los fustazos[408]

habrá

De dónde proviene ese murmullo de fuente
Aunque la llave no se quedó en la puerta
Cómo hacer para desplazar estas inmensas piedras negras
Ese día temblaré por haber perdido un rastro
En uno de los barrios intrincados de Lyon
Una bocanada de menta sucedió cuando yo iba a cumplir veinte años
Ante mí el hipnótico sendero con una mujer sombríamente feliz[409]
Por lo demás las costumbres van a cambiar mucho
La gran prohibición será levantada
Una libélula[410] la gente correrá a escucharme en 1950
En esta encrucijada[411]
Lo más hermoso que he conocido es el vértigo
Y cada 25 de mayo al atardecer el viejo Delescluze[412]
Con su máscara augusta baja al Château-d'Eau[413]
Parece como si alguien estuviese barajando cartas de espejo en la sombra

siempre

Ah nuevamente la caída de las alas ya incluida en el hecho de soltarlas
De golpe la bóveda con todo su horror
La palabra pulida[414] oxidada y gallina apaleada
Que roe el rodillo del organillo[415]
Nunca es demasiado pronto para empezar a apartarse[416]
A comprender que el fénix
Está hecho de efímeras
Una de las ideas mendigas que más compasión me inspiran
Es la de creerse capaz de agraviar al anacronismo[417]
Como si desde el punto de vista causal intercambiable a discreción
Y con mayor razón en busca de la libertad
En contra de la opinión aceptada uno no estuviese autorizado a conservar la memoria
Y todas las cargas que se depositan con ella
En pro de los subproductos de la imaginación
Como si yo tuviese la más mínima razón
Para creer que yo soy yo de una manera estable
Cuando basta apenas una gota de olvido cosa nada rara
Para que desde el mismo instante en que me paro a observarme acabe de ser otro muy distinto y de otra gota
Para que yo me suceda a mí mismo bajo un aspecto fuera de toda duda
Como si incluso el riesgo con su imponente pompa de tentaciones y de síncopes
No fuera a fin de cuentas poco de fiar

La rotura del ladrillo hueco sonríe a la cal viva
El aire mezcla los alientos de las bocas más deseables
La primera vez que se han abandonado al deseo
Y el movimiento del obrero es joven es muy probable
Que el resorte[418] del sol jamás haya servido
Lleno de veleidades de altos vuelos revestido de escalofríos
Un seto atraviesa la cámara del amor[419]
A la hora en que los buitres abandonan el andamiaje[420]
Muestra muestra[421] una vez más
Conjugando sus torbellinos
Volcanes y rápidos
Del tamaño de una ciudad al de una uña
Disponen del hombre movilizan al máximo sus coyunturas
En la fusión mundial de las empresas industriales
Y especialmente obtienen de él
Que consiga reprimir hasta el pestañeo
Tras el microscopio
Presa de una tensión heredada del acecho primitivo[422]
Cuando recibe como dote[423]
No sólo soportarlos sino también revelarlos en lo más profundo de la vida
Y el peón
No es menos grande que el sabio[424] a los ojos del poeta
Basta con restituirle a la energía su estado de pureza
Para acrisolar todo
Para adornar los pasos humanos con franjas de sal
Basta con que el pueblo se conciba como un todo y se transforme en él
Para elevarse en el sentido de la dependencia universal en armonía
Y para que la diversidad en toda la tierra de rasgos y de colores de piel
Le advierta de que el secreto de su poder
Radica en el hecho de apelar libremente al genio autóctono de las etnias
Volviéndose antes de nada hacia la etnia[425] negra hacia la etnia roja
Las más ofendidas desde hace largo tiempo
Para que el hombre y la mujer mirándose a los ojos lo más cerca posible
Ella no acepte el yugo él no lea su pérdida
Obra que tiembla obra que late con luz primera
El enigma es no saber si se derruye o se construye algo[426]

al viento

Jersey Guernsey[427] con tiempo sombrío e ilustre
Devuelven a la marea dos copas rebosantes de melodía
Una cuyo nombre está en todas las bocas
Otra que no ha sido profanada en absoluto
Y esta última descubre el rincón de un cuadro anodino familiar
Bajo la luz de una lámpara un adolescente lee un libro a una anciana dama
Y qué fervor en ambos qué arrebatos en él
Suponiendo que en efecto ella haya sido la amiga de Fabre d'Olivet[428]
Y que él esté llamado a engalanarse con el nombre de Saint-Yves d'Alveydre[429]
Y el pulpo en su guarida cristalina[430]
Supere en volutas y en tintineos
Al alfabeto hebreo[431], conozco bien las directrices poéticas de ayer
Pero ya no nos sirven hoy
Las cancioncillas finarán de muerte natural
Os exhorto a abrigaros antes de salir[432]
Más os valdría no contentaros ya con el bodrio
Cocido a fuego lento con medida[433] en las habitaciones parpadeantes
Mientras ahí fuera se hace justicia por tres cuartos de buey[434]
La poesía debe resurgir de las ruinas de una vez por todas
Con los atavíos y la gloria de Esclaramunda[435]
Y reivindicar muy alto el papel de Esclaramunda
Pues no puede haber paz para el alma de Esclaramunda
En nuestros corazones y mueran las palabras que no valen para remachar los cascos del caballo de Esclaramunda
Ante el precipicio donde la flor de las nieves conserva el aliento de Esclaramunda[436]
La visión nocturna sirvió de algo[437]
Ahora hay que extenderla del plano físico al ético
Donde imperará sin límites
Las imágenes me han complacido eso era el arte de quemar
La vela por los dos extremos[438] el arte injustamente acusado
Pero está bien se acabó la mecha[439] las complicidades son mucho más dramáticas y sabias
Como pronto se verá acabo de ver una máscara esquimal[440]
Es una cabeza de reno gris bajo la nieve
De concepción realista con la salvedad de que entre la oreja y el ojo derechos hay un cazador emboscado minúsculo y rosa tal y como se supone que el animal lo ve en la lejanía

Pero con su mango de cedro y de un metal sin aleación

La hoja maravillosa de la espada
Recortada ondulante en una espalda egipcia[441]
En el reflejo del siglo catorce de nuestra era
Algo que tan sólo podrá expresar
Por medio de una de las figuras animadas del tarot del porvenir
La mano en el acto de tomar al mismo tiempo que en el de soltar
Más presta que en el juego de la morra
Y del amor

en el arenal

Pasan tribus de nómadas sin levantar la cabeza
Entre las cuales yo estoy en relación con todo cuanto he conocido
Llevan máscaras como los médicos que operan
A los antiguos cambistas con esas mujeres suyas tan particulares
En cuanto a la expresión de su mirada he visto a muchas de ellas
Con tres siglos de retraso vagar por los alrededores de la Île de la Cité[442]
O tal vez sean las luces del Sena
Los cambistas en el momento de descamar la dorada
Se detienen porque yo tengo que cambiar mucho más que ellos
Y los muertos son los huevos que regresan para sacar una copia[443] del nido
Yo no soy como tantos vivales que toman la delantera para luego reaparecer[444]
Yo soy el que va
Ahorradme la cruz sobre mi tumba
Y ponedme mirando a la estrella polar
Pero todo testamento supone una imperdonable concesión
Como si en el engarce de la sortija que me une a la tierra
No residiese suprema la gota de veneno oriental
Que me asegura la disolución absoluta conmigo
De esta tierra tal y como la he imaginado un instante más radical
Si no más orgullosa que ésa a la que nos convida el divino Sade
Delegando en la bellota a partir de él heráldica
La tarea de disimular el lugar de su última estancia
Cómo me jacto dice él
Del hecho de que mi recuerdo se borrará de la mente de los hombres[445]
Cara o cruz cara la moneda desnuda libre de toda efigie[446] de todo año de acuñación
Cruz
La pendiente insensible y sin embargo irresistible hacia lo mejor

Ya no me queda más que trazar en el suelo la gran figura cuadrilátera
En el centro izquierdo el óvalo negro
Recorrido por filamentos incandescentes tal y como aparecen antes de que la lámpara se apague
Ahora que han cortado la corriente de la luz
El ser humano y sus problemas
Inscrito en el contorno ornamental de una flor de tabaco[447]
Luego sucesivamente
Mirando a cada uno de los lados y dispuestos simétricamente en relación a los ejes
Las cuatro cabezas redondas por estar cuatro veces vendadas
El apósito de la frente el antifaz la mordaza azul la mentonera amarilla[448]

Las hendiduras de los ojos y de la boca son negras
En la parte inferior el pasado lleva unos cuernos negros de toro desde cuyos pitones se descuelgan varias plumas de cuervo
Desde la cima y la base parten los hilos color lila castaño de ciertos ojos
En la parte izquierda el presente lleva unos cuernos blancos de toro de los que caen varias plumas de ganso salvaje
Se aviva aquí y allá con mica como la vida con el aroma de tu nombre que es una mantilla pero esa que hasta en la inmensa vibración exalta al hombre-sol y yo bajo los ojos fascinado por esa parte pendiente de tu labio donde despuntan continuamente los reyes magos
En la parte superior el futuro lleva unos cuernos amarillos de toro que asaetean plumas de flamenco
Está coronado por un relámpago de paja para transformar el mundo
En la parte derecha lo eterno lleva unos cuernos azules de toro en cuyas puntas se ensortijan varias plumas de manucodia
Un arco de bruma se desliza tangencialmente por los bordes sur oeste y norte y se abre sobre dos abanicos de Martín pescador ese arco envuelve las tres primeras cabezas dejando libre la cuarta protegida en campo de polen por una piel de topo de nariz estrellada[449] extendida en el suelo con espinas de rosal
Por ahí se entra
Se entra se sale
Se entra
no se sale

Pero la luz vuelve
El placer de fumar
La araña-hada de la ceniza con puntos azules y rojos
Nunca está contenta de sus casas de Mozart[450]
La herida se cura todo se las ingenia para hacerse reconocer hablo y bajo tu rostro
gira el cono de sombra que desde el fondo de los mares llamó a las perlas
Los párpados los labios aspiran el día[451]
La arena del combate se vacía
Uno de los pájaros al alzar el vuelo
No tuvo intención de olvidar la paja y el hilo
Apenas si un enjambre gustó de patinar
La flecha parte
Una estrella nada más que una estrella perdida en el armiño[452] de la noche

New York, octubre de 1943

Por la senda de San Romano[453]

La poesía se hace en la cama como el amor
Sus sábanas deshechas son el albor de las cosas
La poesía se hace en los bosques

Ella tiene el espacio que precisa
No este sino ese otro que condicionan

El ojo del milano
El rocío en la cola de caballo
El recuerdo de una botella de Traminer empañada en una bandeja de plata
Una larga vara de turmalina[454] en el mar
Y el camino de la aventura mental
Que asciende escarpado
Después de un alto se enmalece en seguida

Pero esto no es algo que se pregone a los cuatro vientos
No conviene en absoluto dejar la puerta abierta
Ni llamar a testigos

Los bancos de peces las bandadas de carboneros
Los raíles a la entrada de una gran estación
Los reflejos de las dos riberas
Los surcos en el pan
Las burbujas del riachuelo
Los días del calendario
El hipérico

El acto amoroso y el acto poético[455]
Son incompatibles
Con la lectura en voz alta del periódico

La orientación del rayo de sol
El fulgor azul que religa los hachazos del leñador
El hilo de la cometa en forma de corazón o de nasa[456]
El batir acompasado de la cola de los castores

La diligencia del relámpago
La lluvia de peladillas[457] arrojadas desde lo alto de una vieja escalera
La avalancha

La sala de los prestigios
Señores no es la Sala octava[458]
Ni los vapores de la tropa en su cuadra un domingo por la noche

Las figuras de danza ejecutadas con transparencia por encima de los charcos
El contorno del cuerpo de una mujer contra una pared al lanzarle cuchillos
Las volutas claras del humo
Los rizos de tus cabellos
La curva de la esponja de las Islas Filipinas
Los entrelazados[459] de la serpiente coral
La entrada de la hiedra[460] en las ruinas
Ella tiene todo el tiempo por delante

El abrazo poético como el abrazo carnal
Mientras dura
Nos impide escapar a la miseria del mundo[461]

1948

ARCANO 17

seguido de

CALADOS[462]

ARCANO 17

En el sueño de Elisa, la vieja gitana que quería abrazarme y de la que yo huía era, en realidad, la isla Buenaventura, uno de los mayores santuarios de aves marinas que existe en el mundo. Esa misma mañana, cubierta de bruma, habíamos rodeado la isla en un barco pesquero con todas las velas desplegadas. Al zarpar, nos habíamos complacido observando la disposición, del todo fortuita, pero a lo Hogarth[463], de unos flotadores de pesca hechos con barricas amarillas o rojas, cuyo fondo estaba pintado al pincel con signos de apariencia cabalística, y coronadas por una larga asta en cuyo extremo ondeaba una bandera negra[464] (cosas del sueño, que sin duda se hizo con esos artilugios, agrupados en haces irregulares sobre el puente del barco, para vestir a la bohemia)[465]. El chasquido de las banderas nos había acompañado todo el tiempo, justo hasta el instante en que otro fenómeno había captado nuestra atención: el aspecto que, desafiando toda imaginación, ofrecía la abrupta pared de la isla, franjeada, peldaño a peldaño, por una espuma de nieve viva y reiniciada[466] sin cesar con caprichosas y amplias paletadas azules. Sí, por mi parte, aquel espectáculo me había atrapado de lleno: durante un buen cuarto de hora mis pensamientos habían querido, de buena gana, volverse avena en aquella trilladora. Por momentos un ala muy próxima, diez veces más larga que la otra, consentía en deletrear un signo alfabético, jamás el mismo, pero el carácter exorbitante de toda aquella inscripción enseguida volvía a cautivarme. Alguien ha hablado de sinfonía al referirse al conjunto rocoso que domina el pueblo de Percé[467]: cierto, aunque esa imagen tan sólo cobra fuerza desde el instante en que uno descubre que el reposo de las aves casa a la perfección con las anfractuosidades de esa muralla cortada a pico, de manera que el ritmo orgánico se superpone con justeza al ritmo inorgánico, como si necesitara consolidarse en él para sustentarse. ¡Quién más se hubiera atrevido a prestar el impulso de las alas al alud! Los distintos lechos de roca, cuyo cimbreante perfil se desliza desde el plano horizontal al plano oblicuo formando un ángulo de cuarenta y cinco grados sobre el mar, están delineados por un maravilloso trazo de tiza en constante ebullición (pienso en la colcha doblada[468], hecha en encaje de hilo con esa misma blancura, cuyas grandes flores me fascinaban al despertar, cuando era niño). Qué maravilla que sean los pliegues mismos, impresos en esos terrenos por las edades, quienes sirvan de trampolín a la vida en su aspecto más incitante: el arranque del vuelo, la proximidad rasante y la deriva fastuosa de las aves marinas. Hay un

cierto temblor estelar por encima de todo lo que anhela y a la vez evita ferozmente el contacto humano, como las niñas muy pequeñas (hace poco, la hija de mis amigos Arshile y Agnès Gorky[469], de apenas once meses, un hada tan pura que primero me daba la espalda con aire de ofendida cuando yo hacía ademán de ir a cogerle la mano, pero luego volvía los ojos, cada vez más brillantes, mendigando con todos los recursos del alborozo y de la gracia justo aquello que rehuía) o como esos visones, unos castaños, otros blancos, a los que sorprendimos en un criadero situado no muy lejos de aquí, y que, mientras pasábamos delante de sus jaulas alineadas, nada más vernos corrían a acurrucarse en su refugio para luego salir, tan precipitadamente como antes y siguiendo nuestros pasos, a examinarnos de cerca. El pensamiento poético reconoce, desde luego, la enorme afinidad que existe entre él y ese modo de actuar. Enemigo de la pátina, siempre en guardia contra todo lo que desea aprehenderlo, el pensamiento poético se distingue, en esencia, del pensamiento ordinario en eso. Y, para seguir siendo lo que debe ser —un conductor de la electricidad mental—, necesita ante todo recargarse en un medio *aislado*.

El aislamiento, en esta costa de la Gaspesia, es, hoy por hoy, todo lo inesperado y grande que quepa imaginar. Esta región de Canadá vive, en efecto, bajo un estatuto especial y, a pesar de todo, un tanto al margen de la historia, pues, aun incorporada a un dominio inglés, ha logrado conservar no sólo la lengua de Francia —reducto, en su caso, de toda clase de anacronismos—, sino también la impronta profunda de sus costumbres. Tal vez el desembarco actual, por muy dramático que sea, de numerosos francocanadienses en la costa normanda ayude a restablecer un contacto vital interrumpido hace casi dos siglos[470]. Pero los que han permanecido aquí dan muestras, con sus gestos y sus conversaciones, de que jamás han podido superar del todo un estadio en el que su aventura propia, como grupo, se mezcla hasta confundirse, para bien y para mal, con otra. Si bien en ellos parece haber desaparecido todo poso de rencor, su integración en el seno de la comunidad inglesa resulta de lo más ilusoria. La iglesia católica, fiel a sus métodos de oscurecimiento, ejerce aquí su todopoderosa influencia para evitar la difusión de todo lo que no sea literatura edificante (el teatro clásico, por ejemplo, se ha visto reducido prácticamente a *Esther* y *Polyeucto*[471], dos obras que se ofrecen en altas pilas en las librerías de Québec; el siglo XVIII parece no haber acontecido, y los libros de Hugo brillan por su ausencia). Los *carros*, como llaman aquí a los autobuses, tan escasos y tan dados a ahogarse, solamente recobran algo la confianza al atravesar los *puentes cubiertos* de antaño. Las circunstancias actuales, además, no favorecen el turismo. Los estadounidenses, salvo raras excepciones, llevan años sin venir aquí. Tras las recientes elecciones provinciales, el Partido Liberal cederá el poder a la Unión Nacional, cuyo programa conlleva la redistribución de todas las funciones públicas. Así que nadie se plantea ahora irse de vacaciones: ni los que todavía ocupan algún

cargo ni los que aspiran a sucederles. Los periódicos locales, que relatan las noticias de Europa en un estilo gustosamente apocalíptico, abundan, por otra parte, en informaciones cuya presentación a toda página las torna disonantes («Durante veinticinco noches consecutivas, auténticas lluvias de meteoritos iluminaron el cielo de agosto»), alternadas con recetas de aspecto sibilino («Rollitos de acianos», palabras que encubren, sencillamente, la tarta de arándanos)[472]. Todo esto crea, en el aire admirablemente límpido, una pantalla protectora muy eficaz contra la locura del momento, como el vapor que algunas mañanas se extiende por todo el horizonte («*Alouette*, tabaco natural», reza cándidamente el paquete que tengo a mi lado, con la imagen de un pájaro cantando entre la hierba, y, en el inicio de esa canción que él pisotea, re brota todo el viejo Valois de Nerval para apagarse enseguida: «*Alouette, gentille alouette, / Alouette, je te fumerai*[473]»).

El telón ha caído de golpe sobre la colonia de aves, la cual no abarca más que una parte de la costa noreste de la isla. Esta vez me habría sido imposible divisar en su nido al frailecillo, pero, por suerte, un alcatraz *loco* ha venido a planear muy cerca de mí, el tiempo justo para permitirme admirar su cabeza azafranada, sus ojos de color esmeralda y de mirada dupla entre dos golpes de sus alas blancas con hilachas negras (me refiero al *loco de Bassan*[474], el alcatraz común, que domina el peñasco de Buenaventura, donde su género está representado por seis o siete mil ejemplares, y que, al contrario que la gaviota de alas gris perla y que el cormorán de doble cresta, no se allega a la costa de Percé para participar en el despedazamiento de los bacalaos a la hora en que regresan los pescadores). Pero hemos doblado un cabo, lo sé: no sólo por el fantasmagórico bordado que se arroja sobre ese inmenso cofre rojo y negro[475] con cerrojos azules, recién nacido del mar[476], sino también por la orquestación que conlleva y que, a decir de uno de nuestros compañeros de viaje, tan sólo puede compararse con la que se extiende por el cielo de Fez. Y de nuevo, únicamente el látigo nocturno de las banderas. Los ojos se cierran deslumbrados como tras un fogonazo. ¿A qué ruta fustiga ese látigo? ¿Adónde va tan tarde este cochero, tal vez ebrio[477], que ni siquiera parece llevar un farol? Ciertamente, el viento pudo habérselo apagado. ¡Jamás en la vida creí llegar a ver semejante tempestad! El tiro del carruaje imaginario se abisma en la falla que se abre ante él, que va ensanchándose cada vez más en la falda de la roca y que, durante el lapso de un relámpago, descubre el corazón atormentado[478], el corazón chorreante de la vieja Europa alimentando con su sangre derramada estos grandes regueros. La sombría Europa, tan lejana hace apenas un instante. Ante mis ojos los vastos coágulos rojos y herrumbrosos se configuran ahora con manchas doradas, excrementicias, entre cascadas de sierras y de hélices azules. Incluso hay, emborronándolo todo, inmensas salpicaduras de tinta como para atestiguar que cierta especie de escritura, aparentemente muy elaborada, no es sino un veneno mortal, un virus que atiza todo el

mal… Y sin embargo, bajo este lúgubre velo de significado, se levanta otro junto con el Sol. Todas esas estrías tan bien organizadas, toda esa distribución de estratos geológicos en láminas onduladas y escalones interrumpidos, todos esos desplomes bruscos que a veces vuelven a alzarse inesperadamente, todas esas zonas que van del rosa al púrpura equilibrándose con otras que van del malva al ultramar debido a las playas transversales, ora nocturnas, ora abrasadas, representan de manera inmejorable la estructura del edificio cultural humano con la estrecha intrincación de las partes que lo componen, desafiando cualquier veleidad de sustraerse a alguna de ellas. Bajo esa tierra blanda —el suelo de ese peñasco coronado de abetos— corre un hilo sutil, imposible de romper, que une varias cumbres, algunas de las cuales son de un cierto estilo siglo XV veneciano o sienés, estilo siglo XVI isabelino, estilo segunda mitad de siglo XVIII francés, estilo principios del siglo XIX romántico alemán, estilo ángulo del siglo XX ruso. Sean cuales sean las pasiones que, hoy en día, impulsan a negar esta evidencia, lo cierto es que todo el porvenir concebible del espíritu humano reposa sobre ese substrato complejo e indivisible. Otra cosa será evitar, si así lo deseamos, el regreso de catástrofes análogas a la que ahora culmina con la eliminación de antagonismos de otro orden. Pero cualquier voluntad de frustración, a modo de represalia, en este ámbito no causaría otro efecto que el de empobrecer a quien frustra, pues frustrar a alguien equivale a desvalijarse a uno mismo. La civilización, al margen de los conflictos de intereses —para nada irresolubles— que la *minan*, es *una*, igual que ese peñasco en cuya cima se posa la casa del hombre[479] (desde la playa de Percé tan sólo se adivina una por la noche, en un punto luminoso que vacila sobre el mar). ¿Quién es? Poco importa. Ese punto luminoso concentra en él todo cuanto puede estar ligado a la vida.

Arracimados sobre nuestras cabezas, los pabellones de ventanas para siempre apagadas seguían lamiscando su medida de aire[480]. Eran del mismo tamaño que esos de tela roja que flanquean en París ciertas obras municipales y en los que destaca, en grandes letras negras separadas por puntos, la inscripción «sade» que a menudo ha acaparado mi ensoñación. La bandera roja, totalmente limpia de signos y de insignias: siempre reencontraré para ella la mirada que pude tener a los diecisiete años[481], cuando, en el transcurso de una manifestación popular, poco antes de la otra guerra, la vi desplegarse a millares en el cielo nublado del Pré-Saint-Gervais[482]. Y, sin embargo —me siento incapaz de razonarlo—, me estremezco aún más al evocar el momento en que aquel mar llameante, en ciertos lugares determinados, poco numerosos o muy reducidos, fue perforado por un revuelo de banderas negras. Yo no estaba muy concienciado políticamente en aquel entonces, y debo decir que aún me quedo perplejo cada vez que me atrevo a juzgar lo que allí me aconteció. Por otro lado, creo con más firmeza que nunca que las corrientes de simpatía y de antipatía han de someterse forzosamente a las ideas, y sé que mi corazón latió y seguirá

latiendo al mismo ritmo de aquella jornada. En las galerías más profundas de mi corazón, siempre reencontraré el vaivén de aquellas innumerables lenguas de fuego, algunas de las cuales siguen entretenidas ahí lamiendo una flor carbonizada. Las nuevas generaciones apenas pueden figurarse un espectáculo como aquél. Por entonces, aún no se habían producido en el seno del proletariado los desgarros de todo tipo que hoy conocemos. La antorcha de la Comuna de París, lejos de haberse apagado, seguía llameando: allí, en Pré-Saint-Gervais, había muchas manos que la habían sostenido. Ella unificaba todo con su inmensa luz, la cual —ahora lo sé— habría sido menos hermosa, menos veraz, sin algunas volutas de humo denso. Cuánta fe individualmente desinteresada, cuánta resolución y cuánto ardor se leía en aquellos rostros, y cuánta nobleza también en los de los ancianos[483]. Alrededor de las banderas negras, los estragos físicos eran sin duda más visibles, pero la pasión había horadado realmente algunos ojos, dejando en ellos puntos de incandescencia inolvidables. Parecía como si la llama hubiese pasado sobre todos ellos, sólo que quemándolos en mayor o menor medida, avivando en unos tan sólo las reivindicaciones y las esperanzas más razonables, mejor fundadas, y llevando a los otros, más escasos, a consumirse en su sitio, en una actitud inexorable de sedición y desafío. Al margen de la condición social, absolutamente mejorable, que el hombre ha creado para sí, la condición humana es de tal naturaleza que incluso esta última actitud a la que he aludido —y a la que no le faltan, en la historia intelectual, ilustres garantes, llámense Pascal, Nietzsche, Strindberg o Rimbaud— me ha parecido siempre de las más justificables en el plano emocional, abstracción hecha de las razones del todo utilitarias que la sociedad pueda hallar para reprimirla. Hay que reconocer, al menos interiormente, que es la única marcada por una grandeza infernal. Jamás olvidaré el solaz, la exaltación y el orgullo que me produjo cuando era niño, una de las primeras veces que me llevaron a un cementerio, descubrir, entre tantos monumentos funerarios deprimentes o ridículos, una simple lápida de granito en la que, grabada en letras mayúsculas y rojas, podía leerse la soberbia divisa ni dios ni amo[484]. La poesía y el arte sentirán siempre debilidad por todo lo que trasfigura al hombre en ese requerimiento desesperado, irreductible que, de tarde en tarde, este corre el riesgo irrisorio de hacerle a la vida. Pues por encima del arte, de la poesía, querámoslo o no, ondea también una bandera ora roja, ora negra. También en esto el tiempo apremia: en hacer que la sensibilidad humana rinda todo cuanto puede dar. Pero ¿de dónde procede esa aparente ambigüedad, esa indecisión final con respecto al color? Tal vez del hecho de que un hombre no posee la capacidad de influir en la sensibilidad de los demás para modelarla, para ampliarla salvo a condición de ofrecerse él mismo en holocausto a todas las potencias dispersas en el alma de su época y que, por lo general, no se buscan las unas a las otras más que para intentar excluirse. En este sentido, dicho hombre es, ha sido siempre y —a causa de un misterioso decreto de tales potencias— *debe* ser a la vez víctima y dispensador de éstas. Lo mismo ocurre necesariamente con cierto modo de gustar la libertad humana

que, llamado a extender aunque sea en ínfima medida el campo de receptividad de todos, atrae sobre uno sólo todas las consecuencias funestas de la inmoderación. La libertad tan sólo consiente en acariciar un poco la tierra en consideración a aquellos que no han sabido o han sabido malamente vivir, a causa de haberla amado *hasta la locura.*… Pero dejemos que los combatientes regresen a sus guaridas por separado: los unos, a las buhardillas de Charonne o de Malakoff[485]; los otros, a las tabernas en las que hilan sus ocurrencias. Ah, qué hermosas líneas de pescar, con cien anzuelos flamantes, ahí, tan bien dispuestas en hileras. Las banderas no nos conducirán más lejos: la chalupa viene a buscarnos para llevarnos de vuelta a tierra.

Aun gozando en lo posible del minuto presente, no consigo superar del todo la inquietud que me asalta en el fondo del alma. La situación privilegiada en la que me hallo ahora refuerza aún más en mí, por contraste, la conciencia de la parcialidad del destino que, al otro lado del mar, aboca a tantos otros al terror, al odio, a la matanza, al hambre. La dureza de esta época es tal que uno apenas si se atreve a declarar estas cosas, por miedo a aparentar el deseo de hacer gala de buenos sentimientos. Una de las mayores fuerzas de la ética bélica se manifiesta en el hecho de que, al proscribir estos sentimientos que ella juzga debilitadores, logra hacerlos pasar por sospechosos, o en cualquier caso por algo que está tremendamente fuera de lugar. La mentalidad resultante de este hecho debe ofrecer más resistencia que nunca hoy, justo el día en que se anuncia que los ejércitos aliados han llegado a las puertas de París. Qué le voy a hacer si me domina la sensación de un desnivel cada vez mayor, algo que sólo me atrevo a confesar en el único mundo que me importa, el mundo curado de su furor. No, a pesar de ciertas apariencias, no todo ha sido sacrificado al Moloch militar. Cuántas veces, primero en Francia y luego en los Estados Unidos, pude observarlo con alivio, ¡qué digo con alivio!, con la dicha del confortamiento pleno, entre los bastidores de esta guerra: jamás la poesía —y no me refiero a la poesía de circunstancias[486]— ha sido tan plenamente gustada. Incluso parece que se han abierto innumerables oídos que de otro modo habrían seguido sordos a ella. Es fácil reconocer en este fenómeno la necesidad manifiesta de *dar un rodeo por la esencia*, tal y como lo experimentamos cada vez que está en peligro la existencia individual o incluso la búsqueda de toda clase de ventura particular en el marco de esta existencia. Quiero decir que, cuando la naturaleza de los acontecimientos les obliga a dar un giro demasiado doloroso, los modos personales de sentir encuentran, a pesar de ellos mismos, un refugio y un trampolín en las expresiones más perfectas de lo inefectivo, o sea aquéllas en las que un «efectivo[487]» bien distinto ha sabido hacer manar, hasta reabsorberse en él a distancia, un ápice de lo eterno. ¿Sabéis cómo se traducía, esta mañana, en el mar, en su más alto grado la mezcla de alegría y de aprensión suscitada por la suerte inmediata de París y reflejada por nuestro acercamiento y alejamiento del peñón de Buenaventura y sus aves? En un recitar rebosante de estrofas de

Baudelaire. Y no era yo quien recitaba[488].

La desdicha nos sobrepasa, nos acapara de tal modo cuando estamos sumidos en ella que casi nadie se preocupa por buscarle equivalentes en el tiempo, cosa que, sin embargo, podría servir por sí sola para reavivar en nosotros cierta esperanza: «París ya no es el teatro de las escenas tiernas y galantes: ya no se escuchan en ella palabras que hagan reír; allí, cada cual se ocupa de sus penas y su miseria[489]». La obra de la que entresaco esta cita juzga sin contemplaciones el comportamiento del jefe del Estado francés, quien «concentra y malgasta la escasa energía y la escasa vitalidad que le quedan en penosos y breves esfuerzos de anciano, en reducidos movimientos seniles, en la realización de caprichos efímeros y groseros… Despojo humano que se acartona y se hiela, sigue llevando su vida de siempre con una puntualidad espantosa… Pasa su postrero invierno en el angustioso desamparo de su castillo, al que él mismo ha hecho enviar, como regalo de Año Nuevo, varios haces de leña, como si fuesen joyas». El pasaje no alude a la reciente situación de Francia, sino a las condiciones en las que vivió Luis XIV durante el último año de su reinado. Pero lo que el autor, Virgile Josz[490], siguiendo a Saint-Simon y a otros, sigue contando sobre la deplorable actitud de la mayoría de los nobles y sobre las repugnantes intrigas que se traman en la Corte, nos incita a proseguir el paralelismo. Lo que evoca el escritor que acabo de consultar no es, en realidad, ese colmo del horror, sino el anhelo de hacer aparecer en esa tela sombría un fulgor llamado, en el espíritu de los hombres, a vencerla: la estrella que hace olvidar el fango, la personalidad angélica de Watteau[491]. La obra de este pintor tiene, en efecto, para su sola gloria, la fortuna de hacernos conjurar el terror que bien podría asaltarnos al reflexionar sobre el egoísmo y la mezquindad de los hombres en las épocas de infortunio[492]. Por mucho que haya tardado en llegar la liberación del régimen bajo el cual sufrió Watteau —liberación en la que, vitalmente hablando, ya no nos sirven de nada ni la angustia ni las infamias de su tiempo—, es él quien sigue reinando sobre nuestra afectividad. Mejor aún, cada vez nos sentimos más impulsados a ver a través de su sueño toda aquella época atroz. Aunque aborde en su obra el boato guerrero de entonces —aquellos tricornios, aquellos correajes, aquellas casacas—, Watteau tan sólo canta lo que brilla a los ojos de las muchachas y las dispone a hacer valer la gracia de su talle, el brinco de su cuello. Watteau, sí, nos mantiene apartados del pavor de la batalla: la lucha no admite más proporciones que las del torneo galante de siempre, y aun así las beldades no se resisten.

En el caso de Watteau, resulta maravilloso ver cómo las privaciones, los dolores que muy pronto arruinarán su salud se disuelven por completo en un himno a la sola gloria del amor y de la naturaleza. Igual que toda tempestad, al salir un nuevo día de

sol encuentra la manera de abismarse y negarse en una perla. Bajo esas adorables frondas, demasiado vastas y demasiado vivaces para sufrir a causa de las querellas de los hombres, todo tiende, todo *debe tender*, a fin de cuentas, a reorientarse siguiendo las seducciones de la vida.

Una mano de mujer, la tuya con su palidez de estrella, refracta su rayo en la mía únicamente para que te ayude a bajar. Su más leve contacto se arboriza en mí para luego describir en un instante, por encima de nosotros, esas bóvedas ligeras donde el cielo invertido mezcla sus hojas azules con los vapores del álamo y del sauce. ¿A qué puedo deber, en lo tocante a mí, la redención de una pena que tantos otros soportan sin saberse más culpables de lo que yo me siento hoy? Antes de conocerte ya había experimentado la desdicha, la desesperación. ¿Antes de conocerte? Bah, estas palabras no tienen ningún sentido. Tú bien sabes que, al verte por vez primera, te reconocí de inmediato sin la menor vacilación. Y de qué confines terribles, los más custodiados de todos, no vendrías. Qué iniciación, en la que nadie o casi nadie es admitido, no habría consagrado entonces todo cuanto eres… Cuando te vi, aún flotaba en tus ojos toda aquella niebla de una especie indecible. ¿Cómo se puede, y sobre todo *quién* puede renacer de la pérdida de un ser, de una hija que es todo lo que una ama, máxime cuando su muerte es accidental y en esa hija, casi una chiquilla, se encarnaban, objetivamente hablando (pues no eres tú sola quien me lo ha dicho), toda la gracia, todos los dones del espíritu, toda el ansia de saber y de experimentar que devuelven una imagen encantadora y siempre cambiante de la vida a través de un juego completamente nuevo, locamente complejo y delicado, de tamices y de prismas? Yo ignoraba ese drama: te veía únicamente adornada de una sombra azul como la que baña los juncos al clarear, y no me cabía la menor duda de que venías de más lejos aún; de que, a causa del derrumbamiento de esas perspectivas que te eran tan queridas, hasta el punto de someter a ellas las tuyas, no habías podido refrenar el impulso de crear en ti la noche pura, y de que ya casi lo habías logrado cuando, de pronto, a través de la única grieta que quedaba, escuchaste una voz inesperada ordenándote regresar. Cada vez que rememoras aquellas circunstancias atroces, no hallo en mi amor otro recurso que espiar a hurtadillas, en el fondo de tus ojos, la señal que quiso que el terrible paso a nivel se tornase de golpe justo cuando te habías alejado ya tanto. Sólo ella, esa señal, es mi garante de tu absoluta presencia a mi lado y del retroceso gradual, totalmente necesario, de las zonas cuya contemplación a corta distancia no hace más que reabrir los párpados de Medusa. Sólo ella dominó por completo la llamada de la sombra. La sentencia que esa emisaria te traía era imprescriptible e inapelable: lo quisieras o no, estabas *absuelta*[493].

Dado que la vida te reclamó para sí contra tu voluntad, no eres tú precisamente de esa

clase de personas que tan sólo se entregan a ella a medias. El sufrimiento e incluso el sueño que te impulsaban a sucumbir entonces no fueron, seguramente, más que puertas para ti; puertas abiertas a la necesidad siempre renaciente de enternecer, de sensibilizar, de embellecer esta vida cruel. Tú ya sabes cómo la veo yo a través de ti, plumas de ruiseñor en su melena de paje. Su estremecimiento te posee, sí; no conozco nada más perturbador que la idea de que el tremor de la vida te haya vuelto a prender enteramente. La ofensa era tan grande que sólo una capacidad de perdón igual a ella podía estar a su altura. *Más bella*, la solución al enigma temible entre todos los enigmas era ser más bella de lo que lo habías sido. Más bella por haber puesto de tu parte a las Dominaciones[494]. Más bella por saber consentir aún el día hora tras hora, la hierba brizna tras brizna. Más bella por haber tenido que beber de nuevo el filtro y por ser lo bastante bien nacida como para habértelo llevado a los labios sin reserva y sin temor a la terrible amargura que pudiese contener. Sin duda tuvieron que asistirla todas las potestades que se manifiestan en los cuentos para que de la ceniza surgiese la flor-que-embalsama, para que saltase la bestia blanca cuya amplia mirada desvela los misterios de los bosques.

Grandes órganos del amor humano a través del mar, abismándose en la ciudad con su movimiento abstracto, a través del sol de medianoche, abriendo, aunque sea en un tugurio, las ventanas sinuosas de los castillos de hielo, a través de los vértigos[495] que se alisan las alas para prepararse a chocar de soslayo, quién todo el bucle de una tarde de primavera, quién el eco sin fin emboscado en un verso o en tal miembro de la frase de un libro, quién la queja de esa estrella de cobre de varias toneladas que, a centenares de metros, un voto de carácter insólito suspendió de una cadena que une dos picos por encima de un pueblo de los Bajos Alpes: Moustiers-Sainte-Marie[496]. Nada me impedirá seguir viendo en este amor la verdadera panacea, por muy atacada, desacreditada y escarnecida que sea con fines religiosos o de cualquier otra índole. Dejando a un lado todas las ideas falaces, insostenibles de redención, es precisamente a través de este amor y sólo de él como se realiza, en su más alto grado, la fusión de la esencia y la existencia; sólo él consigue conciliar de golpe, con plena armonía y sin ningún equívoco, estas dos nociones que, por el contrario, fuera de él permanecen inseguras y hostiles. Hablo naturalmente del amor que toma *todo el poder,* que se acopla durante toda la vida[497] y que, por supuesto, tan sólo acepta reconocer su objeto en un único ser. A este respecto la experiencia no me ha enseñado nada, ni siquiera la adversa. En mi caso este requerimiento es siempre tan intenso que sé que jamás podré renunciar a él sin sacrificar todo cuanto me hace vivir. Uno de los mitos más poderosos que existe sigue impulsándome a ello, uno sobre el que ninguna aparente negación podría prevalecer en el marco de mi aventura anterior. La máxima «encontrar el lugar y la fórmula» se funde en mí con la de «poseer la verdad en un alma y un cuerpo[498]»: aspiración suprema que basta para desplegar ante ella ese

campo alegórico según el cual toda persona ha sido arrojada a esta vida en busca de un ser del otro sexo, y de uno solo, con el que pueda aparearse en todos los aspectos, hasta el punto de que el uno sin el otro parezca el producto de la disociación, de la dislocación de un solo bloque de luz[499]. Dichosos, entre todos los seres, aquellos que consiguen reconstituir ese bloque. La atracción por sí sola no es una guía segura para alcanzar esa meta. El amor, ay, incluso este del que estoy hablando, también puede tener algo de juego[500]. En la jungla de la soledad, un bello movimiento de abanico puede hacer creer en un paraíso[501]. Pero ser el primero en denunciar el amor equivale a confesar que uno no ha sabido ponerse a la altura de sus premisas. Inútil hablar de dificultad a la hora de perseverar en él: el bloque, una vez reconstituido, elimina cualquier factor de división a causa de su estructura misma, pues su propiedad característica es la cohesión física y mental, a toda prueba, que existe entre sus partes constitutivas. Por muy osada que pueda parecer aún hoy, esta concepción del amor preside de manera más o menos explícita las cartas de Eloísa, el teatro de Shakespeare y de Ford, las cartas de la monja portuguesa, toda la obra de Novalis, e ilumina el hermoso libro de Thomas Hardy *Jude el oscuro*. En el sentido más general del término, el amor vive únicamente de la reciprocidad, lo cual no implica en absoluto que haya de ser necesariamente recíproco, pues un sentimiento mucho menor puede, de pasada, complacerse en el mero hecho de mirarse en él, y hasta de exaltarse un poco. Pero el amor recíproco es el único que condiciona la imantación total, en la cual nada puede hacer mella, el único que hace que la carne sea sol y huella espléndida en la carne[502], que el espíritu devenga en una fuente inagotable, inalterable y siempre viva, cuya agua se orienta de una vez por todas entre la caléndula y el serpol[503].

La jornada será hermosa, la veo filtrarse en tus ojos donde ya ha comenzado, más nublada, por ser tan hermosa. Tus ojos están hechos de esa misma agua, en los puntos en que ésta se desliza al sol sobre los sílex azules, y los arcos que desde muy alto los coronan son como el pincel más fino, más sensible de marta; no por los reflejos que éste puede arrebatar, sino por el estremecimiento de ese pincel arrancado tan sólo con el pensamiento al pelaje del gracioso animal en alerta. ¡Qué de disparos aún, cayendo como copos en la lejanía! Y, por momentos, la imagen oblicua del cepo que en contra de su voluntad se ha mostrado por dos veces inexorable, esa imagen desmesuradamente agrandada en la hierba. *Como a la niña de sus ojos*: esta expresión tan familiar da cuenta, sin embargo, de lo que uno anhela por encima de todo. Así llegó un día en que tú ya no pudiste anhelar a la niña de tus ojos, de esos ojos en los que el destino quiso que yo viniese más tarde a beber todo el día[504]. ¡Y qué cinta mágica no se despliega aquí! La vida, como la libertad, tan sólo golpeada y parcialmente robada llega a conocerse a sí misma, a elevarse hasta la conciencia total de sus medios y de sus recursos, y a refulgir también en todo su esplendor ante

nuestros ojos. Su victoria es, a cada instante, trastornadora y cándida como las flores que, acabado el invierno, se despiertan en los escombros. En tus ojos esbara el primer rocío de esas flores, y tus labios guardan con las palabras esas mismas afinidades en forma de collares irisados, continuamente renovados, que son el lujo de los torbellinos. Y también eres hermosa porque posees esa belleza que siempre ha subyugado a los hombres, esa belleza que ellos temen y honran en la persona de Helena, esa belleza con la que la mismísima fatalidad se encarniza en vano y cuya justificación eterna —suponiendo que deba justificarse ante los demás y ante sí misma— bien puede caber en estas misteriosas palabras: «Yo soy Helena[505]». Por entonces, esa belleza tuya parece haber conferido a todos aquellos que son capaces de reconocerla ciertos derechos sobre ti, en el sentido de que ya no eras libre de desaparecer y reaparecer con la máscara del sufrimiento o del cansancio, de que seguías obligada a dar razón a la vida de cada una de tus pasiones. Tal vez la belleza tan sólo dé su medida a tan alto precio. Siempre le faltará un acento, el más suntuoso de todos, si las circunstancias evitan que sea tan duramente templada. La cima de la montaña tan sólo adquiere forma divina en la bruma de tu mirada, por las alas de esa águila dorada que sobrevuela tu pelo. Y yo te amo porque el aire del mar y el de la montaña, confundidos aquí en su pureza original, no están más libres de miasmas ni son más embriagadores que el de tu alma, por la cual ya ha pasado la mayor de las ráfagas, confirmándola solemnemente y con toda rigurosidad en su disposición natural a resolverlo todo —empezando por las pequeñas dificultades de la vida— con esa efusiva e ilimitada generosidad tuya que por sí sola bastaría para atestiguar lo que es tan propio de ti: tu absoluto sentido de la *grandeza*.

Ante la ligereza de tu pie se despliega el parapeto, tan poco firme que de noche hay que sostenerlo con piedras pesadas, lo cual no impide que la tempestad lo trate como a un juguete de paja cuando le viene en gana; ante ti la arena fina, constelada de umbelas por el paso de los pájaros. La isla Buenaventura, a varias millas de aquí, custodia su espejismo: la leyenda afirma que fue la guarida de un ogro, quien, atravesando de una zancada este brazo de mar, venía a raptar a las mujeres y las muchachas de la costa con las que llenaba sus enormes bolsillos. Ya de vuelta en su casa, una vez acabado el festín, lavaba su ropa con gran cantidad de agua y luego la tendía en los acantilados. La imaginación popular no podía encontrar un motivo mejor para explicarse la persistencia acusadora y radiante de las máculas de la roca, los esfuerzos sobrehumanos que, con la prodigiosa cantidad de espuma de jabón brotando sin cesar y representada por esos plumajes blancos, no han conseguido quitarlas. ¡Qué lejía igual de laboriosa conseguirá borrar de la mente de los hombres las grandes cicatrices colectivas y los recuerdos lacerantes de estos tiempos de odio! ¡Qué asilo sagrado no habrán de darle en su corazón a todas las ideas que, como los alcatraces en su nido, lucharán por superar esta época en la que, con su vuelo fastuoso

y libre, se unirán para transfigurar este trágico entrepaño! ¡Qué lugar de honor no convendrán en reservarle a la expresión del amor, como esos nichos en la falda de la roca, plaza fuerte de la revista general, donde divisamos a los pájaros guareciéndose de dos en dos! El amor, la poesía, el arte: sólo con estas fuerzas podrá la humanidad recobrar la confianza; sólo impulsado por ellas podrá el pensamiento humano alzar velas de nuevo. Por lo demás, no deberíamos volver a contar con la ciencia hasta que ella misma no se aclare respecto a los medios para remediar la extraña maldición que la azota y que parece destinarla a acumular muchos más errores e infortunios que beneficios. Sin perjuicio de las medidas de saneamiento moral que se imponen en esta sombría víspera del año dos veces mil, y que son básicamente de índole social, el hombre, tomado aisladamente, no podría hallar en ellas una esperanza tan válida y tan amplia como la que infunde el aletazo de un pájaro.

De nuevo ante nosotros, perpendicular a la cresta de las olas, a esa línea apenas punteada, sinuosa a ras del agua que cada día siguen en fila los buscadores de ágatas[506], el Islote Perforado, tal y como se recorta en el marco de nuestras ventanas, y cuya visión llevaré conmigo muy lejos. Al rodearlo hace un momento, desde demasiado cerca, lamentaba no poder descubrirlo en su conjunto y que ciertas disposiciones nuevas de su masa proyectasen imágenes distintas a la idea que yo me había hecho de él. Habrá que quedarse con esta última para poder figurarse la complejidad de semejantes estructuras. Es así, además, desde este ángulo, o sea visto desde el oeste, como el peñasco ha llamado la atención de los fotógrafos. «Islote Perforado: 88 metros de altura en la proa, 90 metros en su lugar más ancho, 433 metros de largo», reza lacónicamente un folleto de propaganda; y si me molesto en transcribir estas cifras es porque no me sorprendería nada que en la relación que guardan entre sí las dimensiones del peñasco se manifestase el *número áureo*, ya que, en sus proporciones, el Islote Perforado puede pasar por ser un modelo de exactitud natural. El peñasco tiene dos partes que, desde el lugar donde suelo observarlo, parecen llevar una existencia distinta: la primera sugiere al instante la idea de un bajel, a la cual viene a superponerse la de un antiguo instrumento musical; la segunda, la de una cabeza de perfil desvaído, cabeza de porte altivo, con una pesada peluca estilo Luis XIV. La proa del navío se ahonda al norte, en dirección a la playa, con esa brecha ancha ofreciéndose en la base, a la altura del mástil trasero. Irguiéndose por encima del mar una veintena de metros, esa brecha podía, hasta hace pocos años, antes de que el riesgo de desprendimientos lo desaconsejase, servir de paso a los veleros. Lo cual no le impide seguir siendo esencial para la apreciación sensible del monumento, ya que en ella reside la cualidad realmente única de éste. A pesar de su pequeñez relativa frente a la extensión del casco que ella mina, esa brecha transmite, en efecto, la idea de que el supuesto navío es también un *arco*, y admira ver cómo las corrientes que se escinden a lo largo del murallón encuentran en ella una

salida por la que colarse, cada vez más frenéticas. Y es también ella, por sí sola, la que impone una segunda semejanza: la de una suerte de órgano arcaico. Más bien ese instrumento que cualquier otro, sobre todo desde el día en que, intentando identificar la cara y la actitud de la cabeza pétrea vuelta hacia él, tú creíste reconocer en ellas a Haendel, para en seguida rectificar: ¿Haendel? Oh, no: Bach, por supuesto[507].

Los geólogos y los paleontólogos se encuentran a sus anchas en la península de Gaspé, donde calculan que ha habido, desde tiempos inmemoriales, grandes corrimientos de tierras, a veces atestiguados por un simple guijarro vestido de arlequín y pulido uniformemente por el mar. Los espléndidos fragmentos hallados en las cercanías de la Grande Grève[508], donde se cruzan, en todas direcciones, las torres aladas de las colas de trilobites, y que evocan las placas mejor labradas de Benín[509], por mucho que su juego de luces beis, lila y plateado los distinga de éstas, pasan de mano en mano entre esos científicos. Pises donde pises, siempre hay algo debajo que viene de mucho más lejos que el hombre y que va mucho más lejos que él. Desde luego, esto es igualmente cierto en cualquier otro rincón del planeta, pero se nota aún más aquí, en un lugar donde cada paso nos trae a la memoria el recuerdo duramente circunstanciado de tal verdad. Cosa que, por otra parte, nos da una visión muy distinta a esa otra de corto alcance que tiende a prevalecer en las ciudades. El gran enemigo del hombre es la opacidad. Opacidad que está fuera de él y sobre todo en él, mantenida por las opiniones convencionales y los más sospechosos mecanismos de defensa. A veces me da por pensar que la suerte de la humanidad ya fue echada hace tiempo, en una serie de jugadas que están muy lejos de ser todas ellas venturosas pero que una pereza invencible ha homologado como logros, haciendo, además, que el hombre tenga reparos en volver a cuestionar la veracidad de los mismos. Aun así, parece que la partida habría podido jugarse de un modo bien distinto, sobre todo que las calamidades cada vez más generalizadas que influyen en su desarrollo deberían bastar como prueba de que, en muchos aspectos, la cosa empezó ya muy mal. Encabezando la lista de los errores iniciales, que, a mi juicio, siguen siendo los más perjudiciales, figura la idea de que el universo tan sólo tiene sentido apreciable para el hombre, mientras que para el resto de los seres —los animales, por ejemplo— carece del todo de él. El hombre se vanagloria de ser el gran elegido de la creación. Todo lo que la teoría de la evolución pudo revelarle acerca de su origen y de las necesidades biológicas que fijan un término a la duración misma de su especie sigue siendo, de hecho, letra muerta. El hombre insiste en ver y en actuar como si esas revelaciones, demoledoras para su orgullo, no se hubiesen producido. Las propias reservas que los filósofos le enseñaron a tener con respecto a las capacidades de su entendimiento tan sólo le sirven ahora para quedar bien en sus conversaciones y no le disuaden de ninguna manera, en su fuero interno, de disponer de las causas finales como si éstas debieran adaptarse forzosamente a él[510]. Sus

incesantes sinsabores jamás le han servido para concienciarse de la pobreza de sus criterios. La facundia de la que está dotado y el perturbador optimismo del que está provisto le arrastran a felicitarse ruidosamente del estado de sus conocimientos, cuando lo cierto es que la mayoría de la humanidad vive sumida en una creciente falta de curiosidad real, y sus conocimientos, cada vez más centrados en el confort inmediato que no es sino una burla del progreso, no cesan de volverse estrepitosamente contra él. Sus ideas son una carga, una *suma*[511], sí, de postulados sin rigor que bien podrían ser otros y cuyas invariables consecuencias siguen prolongándose sin cesar, pese a que muchos de ellos han quedado definitivamente invalidados. Tales ideas parecen destinadas, pase lo que pase, a no poder remontar la corriente que han seguido. Desde su nacimiento, el hombre se las encuentra ya estrechamente canalizadas y no es libre de hacerlas avanzar más que por una vía trazada de antemano. Una vía bordeada de edificios —la iglesia, el colegio, el cuartel, la fábrica, la tienda, el banco, de nuevo la iglesia— y de estatuas, entre las cuales hay algunas, muy pocas, macizas, testimonios de glorias reales, que sólo muy lentamente consiguen descollar entre el sinfín de las otras, las huecas, tendentes a consagrar las glorias usurpadas. (Estas últimas, para colmo, no parecen ser las más proclives a caer —y permítaseme que ponga como ejemplo típico de ello a La Fontaine, llamado, como por antífrasis, «el Buen Hombre», a pesar de las protestas, anteriores a la mía, de Jean-Jacques Rousseau y de Jean-Henri Fabre—; La Fontaine, que sigue pasando, sin merecerlo en absoluto, por poeta y gozando, en Francia, de la pasmosa prerrogativa de ser el primer educador de la juventud). Es más, entre el jabardillo de esos pedestales y de esas estelas resulta inútil buscar el lugar que corresponde a los grandes aventureros del espíritu, a aquellos que han agarrado la existencia por los cuernos, intimando al ser humano a conocerse en profundidad o conminándole a justificar sus pretendidos ideales, y que se llaman Paracelso, Rousseau, Sade, Lautréamont, Freud; se llaman Marat, Saint-Just… La lista sería demasiado larga. Y eso que los que he citado, a excepción de uno o dos, tan sólo fueron revolucionarios en el plano relativo. ¿Para cuándo, al fin, un laboratorio totalmente nuevo donde las ideas recibidas, *sean cuales sean*, empezando por las más elementales, las que, de manera apresurada, se dejan fuera de toda discusión, tan sólo sean aceptadas una vez estudiadas, examinadas *de arriba abajo*, esto es por encima de cualquier prejuicio? Lo que quiero decir es que, en lugar de recibir, de registrar sin más esas ideas, habría que heredarlas a beneficio de inventario. En concreto, creo que nunca se es demasiado estricto, a priori, a la hora de abordar la lógica, la cual ha demostrado en nuestros días su plena, desecante valía, y que la moral no puede aspirar, sin impudicia, a nada mejor que a conciliar el mayor número de intereses humanos, cosa que le exige, de entrada, renunciar a basarse en consideraciones extraterrestres o en las míseras reliquias de éstas. Es absolutamente necesario, absolutamente urgente, remediar el sentido limitador y aflictivo que entraña el concepto *tiempo*, al menos tal y como se concibe en Occidente, y evitar, de forma correlativa, mediante una visión

más convincente de su necesidad, que el hombre llamado civilizado siga teniendo a la muerte por un temible espantajo, algo para lo que el hombre tildado de salvaje puede servirle como modelo de dignidad. Sólo a ese precio, y nada más que a ese precio, conseguirían las grandes instancias humanas incesantemente oprimidas —la aspiración a la verdad, a la belleza, incluso me atrevo a decir a la bondad[512], y, en cualquier caso, la capacidad de amar— recobrarse de sus males, reimponerse a sus adversarios y regenerar el mundo tan pronto como éste hubiese sido destruido. Sólo así se abrirían ante nosotros inmensos campos de descubrimientos junto a los cuales todos los demás que conocemos parecerían nimias concesiones de terreno cercadas con alambre de espino. Nosotros queremos —decía extrañamente Apollinaire en su último poema—,

> Nosotros queremos explorar la bondad, comarca
> inmensa donde todo enmudece.

Cediendo a la presión de los siglos, Apollinaire sólo cometió un error en ese poema: pedir perdón por escribirlo[513].

Convendría, ante todo, acabar de una vez para siempre con la idea de que la cultura humana, tal y como la propagan los manuales, es producto de una actividad ordenada y necesaria, cuando en realidad fue edificada sobre la arbitrariedad y siguiendo las pautas marcadas por la rutina. No hay ni un solo ápice de fatalidad en el hecho de que nuestra cultura haya alcanzado tal o cual altura, dado que nada en su esencia le impedía desarrollarse, si no libremente, sí al menos bajo presiones de diversa índole. Ninguna clase de determinismo válido, dentro de su marco, justifica, pues, la solidez de la mayoría de las ideas que se transmiten de época en época y en las cuales vienen a injertarse, de paso, un mínimo de ideas originales que se guardan muy mucho de contravenir a las primeras salvo en detalles concretos. La educación actual es completamente defectuosa en la medida en que, creyéndose positiva, empieza por abusar de la confianza del niño, dándole como verdad lo que no es más que una apariencia provisional o una mera hipótesis, cuando no un contrasentido manifiesto; y en la medida, también, en que impide al niño formarse por sí mismo y en el momento oportuno su propia opinión sobre las cosas, imprimiéndole de antemano ciertos hábitos que vuelven ilusoria su libertad de juicio. Hasta los hechos que se le presentan como vividos y con los que se pretende amueblar su memoria, los hechos que se le dan como pasto para su joven exaltación, están o bien sobredimensionados o bien infravalorados, incluso mezclados con ficciones, o cuando menos explicados de manera tendenciosa, al servicio de una causa de la que lo mejor que se puede decir es que no es la causa de la humanidad, sino sólo la de una cierta casta de individuos. Basta, por ejemplo, con hojear un libro de educación primaria sobre la historia de

Francia —por no hablar de las ediciones revisadas y expurgadas que se han distribuido durante los últimos años— para pillar en flagrante delito a quienes, atribuyéndose el mérito de obrar en las conciencias vírgenes, la mayoría de las veces tan sólo consiguen estragarlas para siempre. Justicia contra Robespierre, Luis XVI era un buen rey, aunque un poco débil (*sic*), pero el verdadero héroe nacional continuará siendo honrado en la persona de Napoleón: ideas como éstas, generalmente indelebles, eran las que la República francesa permitía que se inculcasen a los niños, cuya inmensa mayoría no conseguía el certificado de estudios primarios. Y menos mal que los educadores más lúcidos se tomaron todas las libertades posibles a partir de los datos que semejante programa ofrecía. Aun así, no es esa parcialidad escandalosa, no es ese espíritu incorregiblemente reaccionario lo que más me impulsa a detenerme en esta cuestión, sino más bien todo lo que puede emparentar, en su proceder, a los susodichos historiadores con los mitógrafos actuales, con la salvedad —en perjuicio de aquéllos— de que los primeros dan por cierto lo que los segundos explican como un mito. En concreto, cuando uno se para a observar las ilustraciones de esos libritos escolares —ilustraciones cuyo recuerdo, insisto, debió de perseguir a muchas generaciones— se queda indefenso ante ellas y ya no puede evitar asimilarlas. Tales ilustraciones no ayudan, en efecto, a comprender el libro, ni tampoco comentan los episodios más destacados, y, al observarlas, el niño se fija también en las anécdotas destinadas a vapulear su joven mente y tendentes a tomar un giro extravagantemente ocioso, o en cualquier caso irracional, al tiempo que muy concreto: la cinta de esas ilustraciones parece desplegarse, de hecho, al margen de la relación histórica propiamente dicha, y yo, ahora, en la distancia, no puedo dejar de verla adquirir un carácter oculto muy marcado. Su trama es en buena parte distinta de la del cuadro general, del cual apenas toma ciertas figuras. En ellas, además, parecen deslizarse algunas intenciones simbólicas secretas: unos ancianos vestidos de blanco cortan el muérdago de los robles con sus hoces de oro, «Acuérdate del Jarrón de Soissons[514]», Carlomagno visita una escuela y riñe a los niños ricos, Felipe el Hermoso fabrica moneda falsa, Carlos VI vive una aventura excitante en el bosque de Le Mans[515], una pastorcilla recibe de rodillas las instrucciones de San Miguel y de Santa Catalina, la misma joven en la hoguera, Enrique III y sus «favoritos» jugando al boliche, Enrique IV sofoca a lo largo de una costa a un tal Mayenne[516], la Eminencia gris[517], el Rey Sol, el niño Luis XV mata todas las aves de una pajarera[518], el tal excelente Luis XVI se dedica en su tiempo de ocio a la serrería (en lo tocante a la Revolución francesa, el profesor advierte al alumno —maldita la gracia— de que ya le hablarán de ella cuando sea mayor), Napoleón bajo todas sus apariencias, su sombrero, etc., pero del siglo XIX sólo lo justo para que la obra concluya con una hermosa vista de la plaza de la Ópera. ¿Puede concebirse un desdén más absoluto de las justas proporciones? ¿No se diría que el autor de tal obra persigue con ella un objetivo mucho menos ingenuo que el que su pío lenguaje da a entender, que le preocupa mucho menos testimoniar verazmente que actuar sobre el

inconsciente por medio de una parábola cuyo sentido y cuya unidad tan sólo él conoce, y que deja a su merced a aquéllos a quienes únicamente se invita a aprender *la letra*? Sea como fuere, esta actitud tan ambigua, en un campo en el que la más rigurosa autenticidad debiera de ser la regla, despertaría por sí sola todas las desconfianzas. Entre el conjunto de las ideas recibidas, las ideas históricas, en la medida en que la historia se escribe y se inscribe dentro del marco de una nación, son las que exigen las más obvias reservas. En este ámbito, como en cualquier otro, pero especialmente en éste, sería recomendable un baño prolongado de escepticismo a muy corto plazo. No podremos acogernos a un nuevo humanismo hasta el día en que la historia, reescrita, toda ella, tras haber sido concertada entre todos los pueblos y *limitada a una única versión*, consienta en tomar como tema *todo* el género humano, desde la época más remota en que existan documentos, y en dar cuenta, con total objetividad, de todos sus hechos y todas sus gestas pasadas, sin miramientos especiales para con la comarca donde este o aquel habita ni para con la lengua que este o aquel habla. El arte y la ciencia, en lo que a ellas concierne, conocen más o menos ese estado de gracia, algo que muy bien podría extenderse a las demás ramas de la actividad intelectual. Pero —¿es preciso decirlo?— nada despunta en ese sentido, nada anuncia esa tregua de las pasiones más desrazonables[519], de la que podrían surgir tiempos menos crueles.

Queridas sombras atrapadas entre dos fuegos contrarios durante largo tiempo, ayer casi replegadas, sombra frenética de Charles Fourier, sombra siempre estremecida de Flora Tristán, sombra deliciosa del padre Enfantin: las burlas que hicieron de vosotros no os vencieron, estoy seguro, indefinidamente. Y añado que, muy al contrario, esas risotadas predispusieron a los poetas en vuestro favor. Vuestra memoria exige reparación, la que sin duda se os debe, la que ya preparan, y tal vez precipiten, los sucesos actuales. Y cuanto más tarde en llegar, más resplandeciente, más sonora será. La sociología podrá darse todos los aires que quiera, proclamando con excesiva insistencia que ya ha alcanzado la edad adulta, pero no veo razón alguna para que se otorgue el derecho de tildar de inconsistentes y de ridículas aportaciones como las vuestras, henchidas de una osadía que aún no conoce límites y que no ha cesado de ponerse al servicio de la extrema generosidad. Las pullas que, en el ámbito del arte, lanzaron los críticos, sin llegar a desalentarlo, al esfuerzo de un aduanero Rousseau, volcado en desarrollar sus capacidades de expresión instintivas al margen de los preceptos académicos; la indiferencia ligeramente condescendiente que sigue manifestándose por parte de algunos a expensas de un cartero Cheval, consagrado, con sus ínfimos recursos económicos, a dar cuerpo a su sueño, se vuelven hoy o se volverán mañana contra quienes creyeron poder mostrarse escépticos ante ellos y ante lo que consideraban simples quimeras[520]. Lo que siempre me ha atraído apasionadamente de todas las obras análogas a las suyas es que caen como una

bomba en su tiempo, que se desenvuelven totalmente alejadas de la línea cultural asignable a una época, y también que rinden un tributo mucho mayor que las demás a las aspiraciones y a los temores que conforman el fondo común de la humanidad. Si bien es cierto que la reivindicación social, para tener alguna posibilidad de triunfar parcialmente en el plano práctico, debe centrarse en ciertos puntos precisos y, para ello, dejar la ciencia a un lado, ello no quita, so pena de un empobrecimiento afectivo que la esterilizaría y, a decir verdad, la amenaza ya ahora, que deba refrescarse y refundirse a veces en el deseo *irrefrenable* del mejorestar[521] colectivo, tachado en seguida de utopía por quienes temen que éste les haga sombra. Por lo demás, y por mucho que no les guste a las grandes figuras que presiden los destinos del socialismo científico, ya de por sí poco indulgentes y cuyo rictus desdeñoso aún han forzado más aquellos que se autoproclaman herederos suyos a distancia, los grandes orujos no pueden hacernos tomar en conmiseración[522] los vinos claros. Por encima de sus excesos y de todo cuanto en ellos fue fruto de la embriaguez imaginativa, no podemos negarnos a conceder a los escritores reformadores[523] de la primera mitad del siglo XIX, como tampoco a los artistas primitivos, el beneficio de la extrema frescura. Frescura de la que, además, estamos especialmente ávidos hoy en día. En el ámbito social, como en algunos otros, podemos esperar que, de la confusión ideológica sin precedentes que marcará el final de esta guerra, surja un buen número de propuestas radicales planteadas *fuera de los marcos*[524] y que, desafiando tanto el reproche de ingenuidad como el de anticipación gratuita e inconsecuente, harán resonar, ante la carencia provisional del lenguaje del espíritu, el lenguaje del corazón y de los sentidos. Esperemos que este contribuya a engrandecer nuevamente los grandes temas que le son propios —como el que tiende a consagrar la carne al mismo nivel que el alma, a hacer que se les considere indisociables—, dominados por la idea de la *salvación terrenal por medio de la mujer*, de la vocación trascendental de la mujer, vocación que se ha visto sistemáticamente obscurecida, contrariada o desviada hasta hoy, pero que no por ello dejará de afirmarse triunfalmente algún día, bajo el supremo amparo del mismísimo Goethe[525].

Para poder establecer la geometría de una época aún por finalizar sería preciso acudir a un observador ideal, sustraído a las contingencias de dicha época, cosa que implica, de entrada, la necesidad de un puesto de observación ideal; y, aunque a mí todo me impide cambiarme por ese observador, no conozco ningún lugar más adecuado a las condiciones precisas para cumplir esa labor que el Islote Perforado, tal y como éste se me muestra a ciertas horas. Esos momentos, a la caída del día o en algunas mañanas de bruma, en los que se velan los detalles de su estructura, en los que se purifica en él la imagen de una nave siempre imperiosamente gobernada. A bordo, todo revela la mirada infalible del capitán, pero de un capitán que es a la vez un mago. Pues el buque, desprovisto hace nada de sus aparejos, parece fletado de pronto para

emprender el más vertiginoso de los viajes de altura. De hecho, dicen que el agua que se acumula en otoño en las grietas del islote se hiela durante el invierno, provocando la distensión continua de la corteza que queda marcada por avalanchas anuales de unas trescientas toneladas. Los expertos en estas materias no se han ahorrado, por supuesto, la operación aritmética que, una vez calculado el peso aproximado del islote en cuatro millones de toneladas, permite deducir el tiempo global que tardará en desaparecer: trece millones de años. Aunque este cálculo no sea muy de fiar, posee al menos la virtud de poner en marcha el inmenso buque, de proveerle de motores cuya potencia guarda relación con el lentísimo y sin embargo sensibilísimo proceso de disgregación que sufre. Resulta hermoso, emocionante que su longevidad no sea eterna y, al mismo tiempo, que abarque tal sucesión de existencias humanas. En su hondura, se tiene tiempo de sobra para ver nacer y morir una ciudad como París donde, en este preciso momento, resuenan disparos incluso dentro de Notre-Dame, cuyo gran rosetón vuelve la cara[526]. Y helo ahora aquí, ese gran rosetón, virando y girando en el islote: esos disparos eran sin duda una señal convenida, pues *el telón se levante*. Alguien afirmó que, ante el Islote Perforado, la pluma y el pincel deberían confesar su impotencia; y es cierto que quienes están llamados a hablar de él de la manera menos superficial creerán haberlo dicho todo después de testimoniar la magnificencia de este telón, después de que su voz, agravada de pronto, haya intentado transmitir el sombrío fulgor de este órgano, después de poner cierto orden en la modulación de la masa de aire que vibra en sus tubos magistralmente contrariados. Pero, aun sin saber que se trata de un telón, ¿cómo podrían dudar que su aplastante paño oculta una escena que se desarrolla en distintos planos? Tras él se está montando, primeramente y a manera de prólogo, un cuento para niños sin más fin que el de servir para ajustar las luces: la cruda helada de pelo cano[527] ya casi no ve; ya no sabe cocinar su puchero de hechicera a rabiar[528] más que en las marmitas grandes, a la puerta de la casa. Por mucha rabia que le dé no poder hacer todo migas, cada vez que sale debe encerrar con dos vueltas de llave a la chiquilla que custodia su búho nival. Pero el pájaro se ha ganado la confianza de la niña instruyéndola acerca de las auroras boreales: a cambio de la libertad, le ha revelado el secreto para encender al instante, en el rincón de la acre estancia que ella quiera, una mirada brillante y fija, semejante a la suya; basta con tocar una cáscara vacía de avellana con una ramita húmeda de la retama de la escoba. Como este juego la cautiva más que ningún otro, y la chiquilla, escuchando al ave del Ártico, ha adquirido una vista lo bastante penetrante como para echarse un baile a través del ojo de una aguja, no tarda mucho en pasear la ramita mágica por todos los orificios posibles, desde el calado de la espumadera hasta el ojo de la cerradura, desde el agujero de un viejo zapato hasta el último ojal de vestido. Y todos los orificios empiezan no sólo a mirar sino a lucir, y todas las luces se disponen a comunicar, aunque conservando los aspectos distintivos de sus fuentes: las hay que parten de una almendra azul en la que se ha abierto una ventana tras la cual se enciende una lámpara; otras, de un grueso pedrisco que

comienza a fundirse en una calle polvorienta; otras, de un ovillo de seda verde desteñida bajo la zarpa del gato negro; otras, de lo que puede cortar la sangre del dedo de una hermosa árabe que se ha pinchado con una rosa. Allí donde yo hago intervenir a esta chiquilla, donde, para pintar aunque no sea más que una sola ágata de Percé, quisiera hacerla saltar a la comba en el interior de las piedras, los químicos se obstinarían en no ver más que el silicio que, arrastrado por el agua, se deposita y se cristaliza en las cavidades minerales. Pero bastó con que la chiquilla hiciera ademán de ir a coger la escoba para ahuyentarlos. Misión cumplida: todas las luces comunican. La vieja casucha ya no existe, la escoba se ha transformado en una garceta que despliega el abanico de su cola sobre todo el islote. El cuerpo de la garceta ha ido a insertarse de manera natural en la abertura de la brecha, justo el sitio que a mí me encanta tomar como ángulo de visión para ver salir el sol. Y es ese cuerpo vaporoso el que soporta ahora todo el arco ingrávido. En una plataforma giratoria, los elefantes blancos encadenados al ritmo del viento y de las olas, arrodillados sobre una pata, se limitan a hacer rotar acompasadamente las lunas de sus uñas, mientras sus trompas blandidas hacia el cielo ya no engendran con su imperceptible balanceo más que la imagen ahora *transparente* del islote. Allí donde hace un instante no se veían más que los serpenteantes regueros de cuarzo, esas trompas se pierden a su vez en la luz difusa para hacer sitio al millar de heraldos portadores de oriflamas que se dispersan en todas direcciones. En esas empavesadas claras franjeadas de oro, nadie se atrevería a reconocer toda la tela burda que se ha izado y sigue izándose por encima de las arriesgadas empresas de los hombres. Y sin embargo es ella, toda esa oleada de banderas, comandada, como vimos, por un renuevo de la bandera pirata[529] y presa de una transmutación deslumbrante, la que se apodera del islote hasta parecer conformar toda su sustancia. Y la proclama, trompeteada[530] a los cuatro vientos, es en efecto de suma importancia pues las bocas radiantes de dicha, ribeteadas de seda arco iris, no pregonan a todos los ecos sino la noticia ansiada desde siempre: la gran maldición ha sido rota, toda la potencia regeneradora del mundo reside en el amor humano[531]. «Después un ángel fuerte levantó una piedra semejante a una gran muela de molino y la arrojó al mar, diciendo: "Así también, de golpe, caerá Babilonia, la Gran Ciudad, y nadie volverá a verla[532]".» Pero la profecía evita decir que existe otra piedra semejante a una gran muela de molino que le sirve precisamente de contrapeso en la balanza de las olas, que se eleva tumultuosa, fogosamente cuanto más se hunde la otra: el amor del hombre y de la mujer, al cual la mentira, la hipocresía y la miseria psicológica impiden aún hoy desplegar su potencial. Él, que históricamente tuvo que sortear la vigilancia de las viejas religiones furibundas para poder nacer, y que empezó a balbucear tan tarde, ya en el canto de los trovadores. Y en esa piedra que asciende, siendo siempre *una* con el islote que contemplo, se sostienen, traspasados por todos los rayos de la luna, los contrafuertes de los viejos castillos de Aquitania y de otras comarcas y, tras ellos, en segundo plano, el de Montségur, ardiendo sin cesar. Mirad

allí: aquella ventana presa de la hiedra, aquella de cristales rojos estriados de destellos, es la ventana de Julieta. Aquella habitación, la de la planta superior de un albergue perdido en el valle, y cuya puerta, dejada abierta a propósito, invita a entrar a todos los músicos del torrente, es la habitación en la que Kleist, dispuesto a desarmar para siempre a la soledad, pasó su última noche. Aquella torre pálida, a lo largo de la cual se desata una cascada rubia[533] que viene a perderse en la arena, es la torre de Melisanda, como si sus ojos tejadillo de golondrinas de abril y su boca árboles en flor no estuviesen a mi lado en este palco desde el que miramos. En la piedra que asciende, empañada ahora de azul pero arañada de fulgores rojos vagabundos —lo cual nos lleva a creer que la hermosa sangre humana no podía faltar —, podemos ver aún el navío levando anclas, cuyas chimeneas vomitan en grandes volutas al fascinador vencido *que no es de ninguna manera el que se decía que era*[534] sino más bien la boa que se enroscaba en los meandros de la pesada roca y que, cuando el pensamiento alzaba velas hacia otras regiones, venía a sisear, cuando no a abrir, su boca triangular en la escotadura. Es él, ese reptil —tuvimos tiempo de reconocerlo—, él, el único artesano de la opacidad y la desdicha, el que triunfa sin luchar: «Ni muerto, ni vivo. Hecho de bruma. Hecho de fango. Sin forma», el que se autodenomina *el gran Curvo* ante el joven Peer Gynt[535]. Sin duda, renacerá más impúdico y más cobarde que nunca de los supuestos arrepentimientos y de las veleidades irrisorias de mejoramiento que se saldarán con monedas del Papa[536] al acabar esta guerra. Pese a ello, este arco permanece y, aunque yo no pueda hacer que todos lo vean, sostiene toda la fragilidad pero también toda la magnificencia del don humano. Engastado en su maravilloso iceberg de piedra lunar, avanza movido por tres hélices de cristal que son el amor —pero tal y como se da entre dos seres, elevándose hasta lo invulnerable—, el arte —pero sólo el que ha alcanzado sus niveles más altos— y la lucha a ultranza por la libertad. Al observarlo a mayor distancia desde la orilla, comprendemos que los pájaros del Islote Perforado son quienes le dan alas.

Melusina tras el grito[537], Melusina bajo el busto: veo espejear sus escamas en el cielo otoñal. Su deslumbrante entorchado ciñe con tres vueltas una colina arbolada que ondula por oleadas siguiendo una partitura cuyos acordes repercuten al compás de la flor de la sangre. Las laderas de la colina han sido parcialmente taladas para dedicarlas a la práctica del esquí, o ésta es al menos la interpretación profana del hecho. Aun así, habría que admitir que, mucho antes de que las cubra la nieve, sus curvas se abrillantan con la más bella de las escarchas, la azul, que, cuando uno pone cuidado en vagar evitando todos los caminos trillados o incluso los recién abiertos —

la regla que ha de seguir el arte— viene a imponer, toda hecha de brillantes, sus manos desesperadas de pintor a las ventanas mentales. Melusina: ciertamente es su cola maravillosa, dramática al perderse entre los abetos que bordean la laguna, la que adquiere por allí el color y el fleco de un sable. Sí, ella es siempre la mujer perdida, la que canta en la imaginación del hombre, pero al cabo, ay, de cuántas duras pruebas para ella, para él, también debe ser la mujer reencontrada. Para ello, antes de nada la mujer debe reencontrarse a sí misma, aprender a reconocerse atravesando esos infiernos a los que la aboca —sin prestarle su ayuda sumamente problemática— la visión que el hombre, en general, tiene de ella. ¡Cuántas veces, durante el transcurso de esta guerra y ya de la anterior, no habré esperado oír el eco de su grito sepultado desde hace nueve siglos bajo las ruinas del castillo de Lusignan[538]! Pues, al fin y al cabo, la mujer es la gran víctima de las empresas militares. Jamás olvidaré los brazos de aquella mujer, la admirable, perturbadora figura que creaban en la estación del Este, algunas noches de París. Más que su rostro era su brazo el que, en el aire *ya enrarecido y falso*, tenía entonces ese acento único. Los brazos de las mujeres que amaban realmente, que perdían todo, ese brazo de la Tetis de Ingres, ese brazo hecho para retener y suspender el ánimo[539], ese brazo que, asimismo, torna tan emocionante y algo inquietante la laxitud de la articulación del codo que le permite doblarse un poco hacia atrás (en semejante circunstancia la posibilidad de un gesto así deviene trágica). Todo cuanto conforma a la mujer, todo lo que en sus características maneras de sentir aún no está irremediablemente alienado, se propaga en el movimiento lujurioso, pródigo de ese brazo… movimiento al que, ahora lo recuerdo, le fue asignado un extraño término, como para significar que siempre corre el riesgo de dislocarse si se subleva. Y todo ello es desafiado, humillado y negado al máximo por el aparato de una guerra, de una excitación psíquica que ninguna mujer digna de ese nombre comparte, a menos que vea directamente amenazada su vida o la de los suyos. Jamás he comprendido por qué su voz no se hizo escuchar entonces[540], por qué no pensó en sacar todo el partido posible, todo el inmenso partido de las dos inflexiones irresistibles e inestimables que le son concedidas: una para hablar al hombre en el amor, otra para atraerse toda la confianza del niño. ¡Qué prestigio habría alcanzado, qué porvenir habría tenido el gran grito de repulsa y de alarma de la mujer, ese grito siempre potencial y que, a causa de un maleficio, como en un sueño, tantos y tantos seres no consiguen sacar del ámbito virtual, si, a lo largo de estos últimos años, hubiese podido aflorar, sobre todo en Alemania, y si, por azar, hubiese sido lo bastante fuerte como para que nadie lo hubiese podido ahogar! Después de tantas santas y tantas heroínas nacionales que atizan la combatividad de uno y otro bando, ¿cuándo veremos a una mujer simplemente mujer realizando ese *milagro* bien distinto de extender los brazos entre aquellos que van a guerrear para decirles: Vosotros sois hermanos? ¿O acaso siempre habrá de aplastarla el yugo para que la mujer no vea en semejante situación ninguna oportunidad de jugar su papel, para que abdique sin remedio ante las potencias que son tan manifiestamente contrarias a ella?

Esta crisis nuestra es tan aguda que yo, por mi parte, tan sólo le veo una solución: llegó la hora de hacer valer las ideas de la mujer en detrimento de las del hombre, cuya quiebra tumultuosa se consuma en la actualidad. Y es al artista, en particular, a quien corresponde —aunque no sea más que para protestar contra este escandaloso estado de cosas— hacer predominar al máximo todo cuanto depende del sistema femenino sobre el mundo por oposición al sistema masculino, contar exclusivamente con las facultades de la mujer, exaltar, o aún mejor, apropiarse, hasta hacerlo celosamente suyo, de todo cuanto distingue a la mujer del hombre en lo tocante a sus modos de apreciación y volición. A decir verdad, el rumbo que a mí me gustaría asignar al arte no es nuevo: hace ya tiempo que lo tomó en buena medida, implícitamente, y cuanto más nos adentramos en la época moderna, más constatamos hasta qué punto esta predilección se afirma, tiende a la exclusividad. Rémy de Gourmont queda excluido de esta afirmación por sus injurias a Rimbaud: «Temperamento de niña», decía de él. Un juicio de esta índole nos ayuda a hacernos hoy una idea sobre la persona que lo emitió: bastaría por sí solo para instruir el proceso contra la inteligencia machista de finales del XIX. Por una parte, el gran aletazo[541], nada menos que «cambiar la vida[542]»; por la otra, la baba del roedor de libros. Respecto a estas dos actitudes, pensemos únicamente en lo que el tiempo ha hecho con ellas: observaremos al espíritu, por un lado, en una gradual y cada vez más segura ascensión, y, por otra, en una constante dilapidación de energía. Así pues, dado que ya se ha hecho justicia, me limitaré a demandar que el porvenir sea aún más expeditivo. Que el arte no dude en dar prioridad a la supuesta «irracionalidad» femenina, que tenga ferozmente por enemigo a todo aquello que, jactándose de ser cierto, de ser sólido, lleva en realidad la marca de esa intransigencia masculina que, en el plano de las relaciones humanas a nivel internacional, está demostrando, hoy por hoy, de lo que es capaz. Ya no es momento de entretenerse a este respecto en veleidades, en concesiones más o menos vergonzosas, sino de pronunciarse en materia de arte claramente en contra del hombre y a favor de la mujer; de despojar al hombre de un poder del que, como ya demostró tantas veces, abusa hasta la saciedad, para ponerlo al fin en manos de la mujer; de denegar al hombre todas sus demandas mientras la mujer no haya recobrado la parte equitativa que le corresponde de ese poder. Y esto no sólo en el arte sino en la vida.

Melusina tras el grito… El lago centellea, es una sortija y, a la vez, sigue siendo el mar en pleno atravesando el anillo del Dux[543], pues urge que todo el universo sensible consagre esa alianza para que nada consiga ya romperla. Melusina bajo el busto se dora con los reflejos del sol, tumbada en la hojarasca otoñal. Las serpientes de sus piernas danzan al compás del tamboril, los peces de sus piernas se sumergen y sus cabezas reaparecen en otro lugar, como embelesadas por las palabras de aquel santo que les predicaba en el nomeolvides[544], los pájaros de sus piernas realzan

sobre ella la red aérea. Melusina semiatrapada de nuevo en la vida pánica, Melusina con las ataduras inferiores de cascajo o de hierbas acuáticas o de plumón de nido: es a ella a quien invoco pues no veo a nadie más que pueda redimir esta época cruenta. Es a la mujer en sí y sin embargo a la mujer tal y como es hoy, a la mujer privada de su asiento humano, prisionera, todo lo que se quiera, de sus raíces movedizas, pero también, gracias a ellas, en comunicación providencial con las fuerzas elementales de la naturaleza. La mujer privada de su asiento humano: la leyenda la quiere así, a causa de la impaciencia y de los celos del hombre. Y sólo éste, reflexionando largo y tendido sobre su error, cumpliendo una larga penitencia proporcional a la desdicha que causó, puede devolvérselo. Pues Melusina, antes y después de la metamorfosis, *es* Melusina.

Melusina ya no bajo el peso de la fatalidad desencadenada sobre j ella por el hombre y sólo por el hombre, Melusina liberada, Melusina antes del grito que debe anunciar su regreso, porque ese grito no podría escucharse si no fuera reversible, como la piedra del Apocalipsis y como todas las cosas. El primer grito de Melusina fue un manojo de helecho que empieza a retorcerse en una gran chimenea, fue el más frágil de los juncos rompiendo amarras de noche, fue, en un abrir y cerrar de ojos, la espada ardiendo al blanco vivo a la vista de todas las aves del bosque. El segundo grito de Melusina ha de ser el descenso de un columpio en un parque donde no hay columpio, ha de ser el retozar de los jóvenes caribúes en el calvero, ha de ser el sueño del parto sin dolor.

Melusina en el instante del segundo grito: ella ha surgido impetuosamente de sus caderas sin globo, su vientre es toda la siega de agosto, su torso trasformado en fuegos artificiales sale disparado de su cintura encorvada, moldeada siguiendo el modelo de dos alas de golondrina, sus pechos son dos armiños presos de su propio grito, cegadores a fuerza de alumbrarse con el carbón ardiente de su boca aullante. Sus brazos son el alma de los arroyos que cantan y perfuman. Y bajo el desplome de sus cabellos desdorados se configuran para siempre todos los rasgos distintivos de la mujer-niña, de esa variedad tan especial que desde siempre ha subyugado a los poetas *porque en ella el tiempo no hace mella*.

La mujer-niña[545]. Es su advenimiento a todo el imperio sensible lo que el arte debe preparar sistemáticamente. Ese y no otro debe ser su constante objetivo, teniendo en mente su triunfo, ahuyentando a los murciélagos de repugnante vuelo silogístico mientras las luciérnagas tejen bajo sus órdenes el hilo misterioso, el único que puede conducir al corazón del laberinto. Esa criatura existe y, aunque no esté investida de la

plena conciencia de su poder, es ella la que de tarde en tarde vemos aparecer a la hora del cambio de agujas, dirigir durante un tiempo breve los delicados resortes del sistema nervioso. Y ella es Balkis[546], la de los ojos tan grandes que incluso de perfil parecen mirar de frente; y es Cleopatra, la mañana de Actium; y es la joven hechicera de Michelet con mirada de páramo; y es Bettina[547] al lado de una cascada, hablando para su hermano y su novio; y es, aún más solapada a causa de su impasibilidad, el Hada con grifos de Gustave Moureau[548]; y eres tú. ¡Cuántos recursos felinos, provocadores de ensueños para someter a la vida, cuánto fuego interior para anticiparse a las llamas, cuánta travesura al servicio del genio y, sobre todo, cuánta calma extraña recorrida por la luz tenue de la ronda no contendrán estos instantes en que la belleza, como para impulsarnos a ver más allá, vuelve de pronto vana, deja morir en ella la vana agitación de los hombres! ¡Cuánta fuerza explosiva no entrañarán estos instantes! La figura de la mujer-niña disipa a su alrededor hasta los sistemas mejor organizados, ya que nada ni nadie ha conseguido dominarla o comprenderla. Su constitución desarma todos los rigores, empezando —nunca me cansaría de decírselo a ella misma— por el de los años. Incluso aquello que la golpea la refuerza, la flexibiliza, la afina aún más y, en fin, la realiza como el cincel de un escultor ideal, dócil a las leyes de una armonía preestablecida y que en realidad nunca culmina su obra, pues, sin dar un paso en falso, siempre está recorriendo el interminable camino de la perfección. Ni siquiera la muerte corporal, la destrucción física de la obra, supone en su caso un fin. La irradiación subsiste o, mejor dicho, es la estatua en sí —más bella aún, si cabe— que, despertándose a lo imperecedero sin perder ni un ápice de su apariencia carnal, crea su propia sustancia a partir de un sublime cruce de rayos.

¿Quién devolverá el cetro sensible a la mujer-niña? ¿Quién determinará el proceso de sus reacciones, aún desconocido incluso para ella, el proceso de sus voluntades, a las que tan apresuradamente se suele colgar el sambenito de «caprichosas»? Quien lo haga tendrá que observarla largo tiempo ante su espejo, desechando previamente todos los modos de razonamiento de los que tan pobremente se enorgullecen los hombres y con los que tan miserablemente se engañan a sí mismos; hacer tabla rasa de los principios en los que se ha basado tan egoístamente la psicología del hombre —*la cual de ninguna manera es válida para la mujer*—, a fin de instruir el proceso de la psicología de la mujer contra aquélla, con el propósito posterior de conciliarlas. Si elijo a la mujer-niña no es para oponerla a la mujer común, sino porque en ella y sólo en ella parece residir en estado de absoluta transparencia *el otro* prisma de visión, ese que tan obstinadamente se niega a tener en cuenta el despotismo masculino porque obedece a unas leyes bien distintas a las suyas, y cuya divulgación pretende impedir a toda costa.

Melusina vuelve a ser mujer de pies a cabeza. El sol ya puesto desde hace tiempo, las novelas de caballería en el desván, rendidas a ese olor suyo tan especial, tan penetrante a polvo, Melusina se reincorpora a ese marco vacío del que su imagen había desaparecido en la época feudal. Pero poco a poco la pared que limita el marco se desintegra, se esfuma. Ya no hay más marco que el de una ventana que da a la noche. Una noche absoluta, la de nuestra época, podríamos decir. Me estremezco al pensar que, nada más reencontrarla, la espléndida Melusina se haya podido fundir totalmente en ésta. No se oye nada salvo el aullido de los lobos. El marco está desesperadamente vacío. Escrutando su interior tan sólo consigo engendrar figuras de larvas presas de los peores tormentos, de las peores envidias. Esas caras sin consistencia ni colores, como surgidas del pincel de un Bosco ciego, deformadas por expresiones atroces y horribles transformaciones, me tienen en vilo unos segundos antes de abismarse lúgubremente por ambos lados de la escena para dar paso a otras que, por venir detrás de ellas, resultan aún más espantosas, pues ¡son una marabunta! Un cortometraje de noche mal teñida: lejos de hacer mutis, los rostros siguen afluyendo. ¿Por qué ningún reverbero en esta calle estrecha y escurridiza? ¡Ah, sí!, lo olvidaba… Las sirenas de alarma, su infame torniquete: éste debe de ser uno de esos breves respiros que se toman mientras avisan de la amenaza. En aquellas dos casas laterales, varias mujeres en bata aún estarán haciendo bajar una ristra de niños despertados bruscamente y muertos de miedo. Prohibido avanzar: sin duda, esto ya no es la vida. Ahora el silencio, lo peor de todo. Me palpo la frente. La noche falaz. ¿Un coche que se aleja, una trampilla o un montón de carbón? Seguramente otra *conferencia* a punto de celebrarse, y apuesto a que desde cualquier otra ventana se ve el mismo espectáculo: ¿un montón de carbón, una trampilla o un coche que se aleja? Los unos van a concertar varios proyectos de nula envergadura, los otros, a hacer valer o a disimular sus sórdidos intereses, ya que ni los unos ni los otros han comprendido nada: aun así, lo pobre, lo falso es más bien su sistema de referencias común. Al menos en lo tocante al porvenir, tal y como creen poder disponer de él… Llevan veinte años sin cambiar un ápice, son los mismos de siempre preparándose ya para repartirse el botín. Cuesta mucho interesarse por ellos y, a decir verdad, puede que ellos tampoco lo deseen: son los encargados del entierro.

He cerrado los ojos para recordar con toda mi alma la verdadera noche, la noche liberada de su máscara de espantos, ella, la suprema reguladora y consoladora, la gran noche virgen de los *Himnos a la noche*[549]. He tenido que aguardar a que la perturbación se disipase en su superficie, darle tiempo a que se aquietase. Ahora la noche se ha instalado del todo en el marco, llenándolo a reventar con sus miríadas de facetas. Es una noche insondable como el diamante, y sólo los amantes que hayan podido aislarse peligrosamente para asomarse a ella desde una ventana abierta a un

parque, mientras a lo lejos la fiesta causa estragos entre las cañas de cristales y las burbujas de músicas bajo las reatas de las arañas, sabrán qué bóvedas de espejo, qué rosa de lentes de faro en una noche así conforman una cesta[550] resplandeciente para su ebriedad, podrán testimoniar que es en una noche así y sólo en ella cuando los ímpetus del corazón y de los sentidos encuentran su responso infinito.

Toda la noche mágica en el marco, toda la noche de los encantamientos. Los aromas y los escalofríos se extravasan[551] del aire en los espíritus. La gracia de vivir hace vibrar en sordina sus flautas de Pan por debajo de las cortinas. Ya no es tan difícil perforar el cubo negro de la ventana: poco a poco lo va penetrando una claridad difusa en forma de guirnalda, una suerte de correhuela de luz que se adhiere a las dos aristas transversales de arriba pero sin llegar a colgar más abajo del tercio superior de la figura. La imagen va precisándose gradualmente en siete flores que devienen en otras tantas estrellas mientras la parte inferior del cubo permanece vacía. Las dos estrellas más altas son de sangre, representan el sol y la luna; las cinco más bajas, alternativamente amarillas y azules como la savia, son los demás planetas conocidos desde la antigüedad. Si el reloj no se hubiese parado a medianoche, el minutero habría podido dar, sin que nada cambiase, cuatro vueltas al cuadrante antes de que el cénit emanase un nuevo claror que va a dominar desde lo alto a los anteriores: una estrella mucho más brillante se inscribe en el centro del primer septenario y sus brazos son de fuego rojo y amarillo: es la Canícula o Sirio, y es Lucifer el Portador de Luz, y es, en su gloria suprema, la Estrella de la Mañana. Tan sólo en el instante en que ella surge el paisaje se ilumina, la vida se esclarece; y justo debajo de ese lar fulgurante que acaba de someter a los precedentes descubrimos en toda su desnudez a una joven arrodillada a orillas de un estanque, derramando en él con su mano derecha el contenido de una urna de oro, mientras vacía con la misma profusión inagotable una urna de plata en la tierra con su mano izquierda. A un lado y al otro de esta mujer que, por encima de Melusina, es Eva y es ahora la mujer en su totalidad, tiembla a la derecha una acacia, mientras a la izquierda una mariposa oscila sobre una flor[552].

Cuando la ventura nos llevó a encontrarnos, la mayor de las sombras habitaba en mí. Pero ahora puedo decir que también fue en mí donde se abrió esta ventana. Aun antes de saber en qué podía consistir la revelación que me traías, supe que era una revelación. Nada más verte aparecer, nada más oír tus primeras palabras, comprendí que, en una de esas carreras desesperadas, vertiginosas, irrefrenables de los pensamientos a las que a veces la máquina mental se lanza tan velozmente que *se sale de su órbita*[553], debí de topar con uno de esos polos que normalmente quedan fuera de nuestro alcance, accionar por azar ese juego de campanas que toca a *rebato extraordinario*[554]. Siempre he creído en esa clase de auxilios: siempre he pensado

que una extrema tensión en la manera de soportar una prueba moral, sin dejarse distraer lo más mínimo, ni siquiera imperceptiblemente, y sin consentir, por el medio que sea, en limitar los estragos, consigue atraer esa clase de auxilios; algo que, además, creo haber constatado en muchas ocasiones. Ya se trate de pruebas en las que todo te induce a creer que nunca serás capaz de reponerte de ellas o bien de pruebas menores, la clave, en mi opinión, es afrontarlas de lleno y *dejarse llevar*. Y esto lo doy por cierto tanto en lo tocante al dolor como al hastío. En el plano intelectual, de hecho, sólo cuando me dejo arrastrar hasta el fondo del hastío doy con soluciones insólitas, absolutamente inesperadas en tales momentos, y algunas de las cuales me dieron motivos para vivir. Pero cuando tú te me apareciste allí, todo era muy distinto. Gran parte de la tierra no era ya más que un mísero espectáculo de ruinas. Incluso en mí, aceptando el hecho sin resignarme a él, todo cuanto hasta entonces había tenido por indefectible en el ámbito de los sentimientos había sido arrasado por una ráfaga de la que ni siquiera me había percatado: la única prenda que me quedaba era una niña a la que, presa de la aprehensión más justificable, se me oyó hablar antaño. Toda la injusticia, todo el rigor del mundo habían separado de mí a esa niña, privándome de sus hermosos despertares que eran toda mi dicha, obligándome a perder el contacto maravilloso que cada día mantenía con ella, disponiéndose incluso por entonces a alejarla aún más de mí. Ya no podría ayudar a formar esa joven mente que se allegaba antes a mí tan centelleante, tan abierta. También en mí había un montón de ruinas, aunque floridas para siempre con esa rosa. Incluso las ideas, mediante las que el hombre tiende a relacionarse con los demás, yacían por el suelo: eran ruinas igualmente, ruinas de las que sólo quedaban en pie las fachadas, restos de la muralla de la torre de Babel. Las palabras que antes las designaban, como derecho, justicia, libertad, habían adquirido ahora sentidos localistas, contradictorios. Tanto los unos como los otros habían especulado tan bien acerca de su elasticidad que habían conseguido reducirlas y ampliarlas a ya no importaba qué, hasta hacerlas decir justo lo contrario de lo que quieren decir. Ciertamente la dictadura militar[555] se aprovechaba de esa destrucción cada día más meticulosa del valor semántico, destrucción a la que el periodismo más obtuso o más cínicamente venal estaba predispuesto. Aquellos que, aquí y allá, conservaban la inquietud por los significados propios, con todo lo que, impregnado de emotividad, puede emocionar válidamente al hombre, se veían obligados a callar ante la imposibilidad de comunicarse entre ellos e incluso de saber quiénes y cuántos eran.

Una vez más, resulta penoso calcular, sobre todo a distancia, la amplitud de los daños que la mentalidad bélica está causando en el espíritu crítico general. Nada más sintomático, a este respecto, que la acritud del debate a que ha dado lugar una obra reciente, de pequeñas dimensiones, que ha sido distribuida en varios países a la vez: me refiero a *Le Silence de la mer* (El Silencio del mar), volumen firmado con el

pseudónimo «Vercors» y que, según sus editores, ha nacido en el seno de la resistencia de la Francia ocupada[556]. Sus lectores, innumerables, se han dividido en dos bandos enemigos, dispuestos incluso a llegar a las manos. Los unos ven en él, sin discusión posible, una obra maestra: es más, lo aclaman como el resultado de un esfuerzo inestimable para superar el conflicto actual sin dejar de vivirlo, por ello, en toda su crudeza, para recuperar —sin detenerse más de lo necesario en su supresión aparente, episódica— los verdaderos valores humanos. Los otros, con idéntica pasión, lo denuncian como una falacia disfrazada, una execrable hazaña de la propaganda alemana, uno de los más pérfidos ardides creados por ésta para minar la moral de los países aliados. Aunque la ambigüedad de la tesis del libro, sumada a la imposibilidad provisional de verificar su origen, exige una extrema prudencia, tanto los unos como los otros han obviado en este asunto la sangre fría. Los dos bandos han renunciado a todo sentido crítico. Exaltada e infamada a la vez, la obra lleva una vida completamente fuera de quicio, creando con ello un precedente deplorable. En los juicios que se vierten sobre ella no hay nada que sea fruto de un análisis profundo de sus medios, nada que esté basado en una valoración comparativa de sus virtudes y de sus defectos intrínsecos. Lo único que se toma en cuenta del libro es si puede servir o perjudicar en estos momentos. A tenor de esto, ¿cómo no ver el peligro que hace correr a la libertad de expresión literaria y artística semejante manera de abordar una obra, dando carta blanca a tales prevenciones? Si bajamos así la guardia, ¿no es obvio que el oscurantismo insensible podría extenderse hasta alcanzar incluso a las obras del pasado[557]?

Este es, sin embargo, el punto al que hemos llegado y en el que seguimos estando. ¿Y quién podría jactarse de escapar del todo al contagio, de guiarse entre la niebla de otro modo que a tientas? El espacio e incluso el tiempo que antes nos servían de bases comunes de orientación yacen, ante nuestros ojos, heridos de discontinuidad. Ciertamente, en la actualidad cada gobierno está efectuando por su cuenta la operación de unir los países más incomunicados entre sí por medio de las antiguas e incluso de las futuras vías de tráfico, pero no es menos cierto que durante mucho tiempo todos esos países vivieron replegados en sí mismos, en la cuasi ignorancia de lo que realmente se sentía, se experimentaba fuera de sus fronteras. En Europa, en África, en Asia, los estados de conciencia se han dividido en islotes muy aislados entre sí. Algunas masas humanas, entregadas a la orgía de la conquista, han oprimido a otras, infinitamente dolientes, que durante años no pudieron hacer otra cosa que apelar a su propia capacidad de resistencia y que, hoy, magulladas, vuelven a erguirse dispuestas a aplicar a sus conquistadores la ley del Talión. Pero ¿quién puede saber exactamente, de lejos y sin duda incluso de cerca, cómo están volviendo a erguirse? ¿Quién puede calcular el potencial energético acumulado en ellas y, no lo olvidemos, también el cansancio, una vez pasado el primer momento de entusiasmo? Algunos se

han apresurado a tender un puente entre el París de principios de 1940 y el París de 1944, pero sólo una mente simplista puede recrearse en la ilusión de que esas dos ciudades son la misma. No: al igual que otras metrópolis de Europa, el París actual es una incógnita que tal vez aún no se pueda despejar. París, sus calles, sus plazas, a juzgar por los últimos documentos que han salido a la luz, son un enigma total. Y lo importante es descubrir qué corrientes sensibles están trabajando ya para encauzarla, qué criterios de discriminación, conformes a su invariable carácter, se piensa adoptar, qué lección, como organismo que obedece a sus propias leyes y no a consignas extranjeras, va a sacar París de tan dura experiencia. Todo lo demás que ahora se tiende a propagar no es más que grosera imaginería. Para poder hacerse una idea del mecanismo de asimilación y expulsión que París pone en funcionamiento hay que conocerla desde dentro o, en su defecto, acudir a algunas de las páginas magistrales que Balzac le consagró (con las debidas correcciones que precisan sus puntos de vista sociales), como ésas con las que se inicia *La muchacha de los ojos dorados*[558]. Desde luego, era esencial que París se liberase a sí misma[559]. Partiendo de esto, no podemos sino confiar plenamente en su destino, esperar que, a la primera ocasión favorable, sea capaz de recuperar su fisonomía única, *la de los días esplendorosos*. Una inmensa sombra continúa extendiéndose por el mundo; de ahí que la voz de París no se escuche aún y que éste no sea, naturalmente, el momento de plantearse, a corto o a largo plazo, la posibilidad de realizar una consulta popular sin ningún tipo de coacción ni de artificio, aunque sí de un sondeo prolongado de opinión en todos los ámbitos, a no ser que se produzcan algunos fenómenos eruptivos lo bastante significativos de por sí como para volver inútil dicho sondeo.

Aprovechando este paréntesis, me gustaría explicar un poco los sentimientos que mis amigos y yo albergamos con respecto a todo lo francés. El aire que por entonces le dábamos a nuestras declaraciones, aquel afán provocador que no temíamos en absoluto, tendía a hacer creer que nuestra actitud era completamente insolidaria, lo cual parece contradecir cuanto he dicho hasta ahora. Es cierto que, desde el siglo XIX, algunos poetas y escritores franceses —Baudelaire, Rimbaud, Huysmans— empezaron a cubrir de sarcasmos el «espíritu francés[560]» o lo que ya por entonces se imponía como tal. Pero, antes de proseguir, reparemos en que la contribución de éstos a la cultura en lengua francesa compensa con creces el agravio que hayan podido cometer, tanto en Francia como en el mundo, con el espíritu en cuestión, el cual, considerado en su conjunto, no es más que *la espuma de esa cultura*. Sin perjuicio de la renuencia que el arte sentirá siempre a situarse en el ámbito nacional —él, que precisa de constantes intercambios en el plano más amplio—, la extrema virulencia de los ataques a los que se entregan los jóvenes escritores contrarios al «espíritu francés», y que llegan al paroxismo entre 1920 y 1930, hace pensar que éste constituía entonces un obstáculo y una amenaza in tolerables para ellos, hasta el

punto de obligarles a combatirlo de frente y utilizando todas las armas a su alcance. Algo que no siempre se comprende bien en el extranjero, donde la gente se obnubila tanto al ver la libertad de expresión casi ilimitada de la que gozábamos en Francia durante aquel período que llega a obviar la falta de respuesta vital de la inmensa mayoría del público de entonces. Frente al arte en particular —aunque la actitud hacia él tiene la virtud de reflejar todas las demás—, la reacción de la opinión generalizada en esta época es de lo más decepcionante. Fruto del enervamiento sensorial, de la atonía profunda que se disimula bajo la máscara de la liviandad, de la suficiencia, del sentido común más trasnochado confundido con el buen juicio, del escepticismo sin luces, de la marrullería, los cuales no revelan otro sentimiento válido que el miedo constante a ser engañado. Esa es la razón por la que, con tanta persistencia, se ha podido agraviar al «espíritu francés», y, la verdad, me parece innegable que estos rasgos suyos que acabo de citar son tan ciertos como odiosos. De hecho, si nosotros nos convertimos resueltamente en sus detractores, ¿no fue acaso porque queríamos despertar otro espíritu bien distinto a ese «espíritu francés» que amenazaba cada vez más con sofocarlo, otro que, aunque muy de tarde en tarde, se ha mostrado en Francia incluso lleno de vida, de fuerza, con todo lo que esa vida y esa fuerza implican de seriedad, de gusto por la investigación y por el riesgo, de insatisfacción motriz y, mejor aún, de *confianza* generosa, inextirpable, preocupada siempre por abrirse a todas las vías del progreso humano? Es más: afirmo que fuimos nosotros quienes demostramos mayor fidelidad a ese otro espíritu, en la medida en que no desaprovechamos ninguna ocasión para fustigar al «espíritu francés», para acorralarlo hasta evidenciar cuanto hay de vacilante tras su fingida firmeza y su risa de dientes afuera. Ese otro espíritu que nosotros jamás hemos dejado de reivindicar, de hacer nuestro, se halla de hecho en la verdadera, en la gran tradición francesa: es el mismo que sopla en los cuadernos de quejas de los Estados Generales[561] o que anima los decretos del 93; el mismo que, a través del interés que fluctúa de un problema a otro, inspira tanto el movimiento de Port-Royal como la *Enciclopedia*, que incita a Benjamín Constant y a Stendhal así como, a lo largo del último siglo, imprime su huella en el movimiento obrero. Que nadie vea en estas palabras un alegato en favor de alguna supuesta, humilde petición mía destinada a abreviar mi tiempo de exilio. Estoy más convencido que nunca de que ningún pueblo, ni aun aquel que históricamente haya sido el mayor portador de libertad en el mundo, puede dormirse en sus laureles a la espera de que los demás pueblos lleguen a su altura, so pena de perder así su genio y de ver corromperse las ideas con las que retrospectivamente conforma su sustancia. A mi juicio, no sólo es admisible sino también imperiosamente necesario que de su seno surjan voces que lo atormenten y lo abrumen acusándolo sin cesar de incumplir su misión.

La ventana, tras girar sobre su eje, ser arrastrada a lo lejos y entenebrecida por las

imágenes con las que Baudelaire cargó «El crepúsculo de la mañana», vuelve a posarse ante mí, va revelándose poco a poco. Empiezo a escuchar, cada vez con más claridad, las voces de los dos arroyos que fluyen en este fin de noche alegórico. Reducido a mí mismo, casi había dejado de percibirlas, o al menos se habían fundido para mí en un único murmullo. Pero yo sabía vagamente que este murmullo es tan indispensable para la continuidad de la vida como el latido del corazón. No olvidaba que el mundo no se transforma con secas legislaciones, programas, planes, regímenes. El murmullo ha dado paso ahora a dos voces nítidas, alternativas. Y esto es lo que dicen los arroyos:

Arroyo izquierdo. —Yo ardo y despierto, yo cumplo la voluntad del fuego. El viento no cesará nunca de desensortijar los bucles de vapor de esta vasija de fuego trepidante de la que mano. Y en este vapor se perciben, a través de finísimas membranas, las ciudades del porvenir. No sin grandes vacilaciones, inician éstas su movimiento ascensional, y las que rompen a fulgir son siempre las más irisadas. En mi ebullición perpetua, no puedo sino causar la pérdida de todo cuanto vive, pues me debo a aquello que amenaza con aletargarse en la superficie de la tierra. Aquí es adonde voy, a este estanque taciturno donde las ideas vienen a sepultarse bajo películas fosforescentes en cuanto dejan de motivar al hombre. Y este estanque es también el de los dogmas que han finalizado, a los que los hombres tan sólo siguen rindiendo sacrificio por mera costumbre y pusilanimidad. El estanque de las innumerables existencias encerradas en sí mismas, cuyo magma desprende, a ciertas horas, un hedor pestilente, pero que aun así conserva su capacidad de resplandecer con un nuevo sueño, pues yo le aporto el hervor incesante de las ideas disidentes, de las ideas-fermentos, y gracias a mí logra reencontrar en sus profundidades el principio secreto de sus remolinos.

Arroyo derecho. —Yo encanto y multiplico. Yo obedezco al frescor del agua, capaz con una sola gota de erigir su palacio de espejos; y voy a la tierra que me ama, a la tierra que sin mí no podría cumplir las promesas de la simiente. Y la simiente se abre, y la planta nace, y así se realiza la operación maravillosa mediante la cual una sola simiente produce otras muchas. También las ideas dejarían de ser fecundas si el hombre ya no las regase con todas las formas de claridad, de movilidad, de generosidad y de frescor de miras que la naturaleza puede sembrar en él como individuo. Yo llevo al suelo sobre el que él camina la confianza que el hombre ha de tener en el eterno reverdecimiento de sus razones desde el instante mismo en que éstas puedan parecer destruidas. Yo le devuelvo intacto el motor de su juventud, aquel que en el mejor de los días, a la luz del amor, pudo hacerle creer que era el dueño de la vida.

El antiguo estanque ha desaparecido. Toda el agua ha recuperado su amplio aliento bajo el báculo de la luna, y el seno de sus olas adquiere los infinitos colores de todos los peces de los mares cálidos. Entre ellos se distinguen los «combatientes» púrpura y azul cuervo[562] que no soportan verse unos a otros y están dispuestos a luchar a muerte contra su propia imagen. Su esgrima es tan vivaz que los peces van dejando tras ellos un vislumbre que recorre de todas las maneras posibles, desde el más suave al más brillante perfil, las hojas líquidas y transparentes de papel concha. Pero el oleaje se calma, el combate singular se acaba o se abre en forma de aurora, los dos arroyos fluyen en silencio y desde la tierra, que ahora ocupa todo el campo sensible, asciende el olor de una rosa. La rosa apenas entrevista hace un momento manifiesta a bocanadas todo el Egipto sagrado en la noche vibrante. Replegada vertiginosamente en sí misma, ella es la gorguera del ibis, del pájaro adorado, y de ella brotan todos los aparejos que puede necesitar el sueño humano para restablecerse en la cuerda floja y deslizar de nuevo su suela blanca, hendida en el sentido de la nervadura de las hojas, por el alambre tendido entre las estrellas[563]. La rosa afirma que la capacidad de regeneración es ilimitada, resalta el hecho de que el invierno, con todos sus rigores y sus mancillas, es, como todo, transitorio; más aún, que sus fustas han de cimbrar periódicamente los caminos para convocar a la energía, para recoger, asiéndolas por los aguijones, las mil abejas de la energía que de lo contrario se adormecerían en la granada demasiado espiritosa del sol.

La mariposa revolotea. Durante este último pasaje permaneció inmóvil, de frente, semejando un hacha de luz plantada en una flor. Ahora, al batirla, descubre su triple ala cubierta de polvo de todas las piedras preciosas por las que la restregó. Su bomba ha dejado de funcionar, el curso de esta industria apenas material, realizada con instrumentos imponderables y desarrollada a partir del jugo floral, exige una pausa. Y antes de marcharse volando para dedicarse a diseminar la sustancia fecundante, de retomar la línea punteada y sinuosa que dirige su vuelo, la mariposa parece existir únicamente para ostentar ante la mirada la suntuosidad de esa ala. Y, a la vez, habla para explicar cuán consolador es el misterio que entraña cada una de las sucesivas hornadas de generaciones, cuánta sangre nueva circula incesantemente y, para que la especie no tenga que padecer la usura del individuo, qué clase de selección realiza la naturaleza siempre a tiempo, consiguiendo imponer su ley pese a todo. El hombre ve vibrar esa ala que, en todas las lenguas, es la primera letra mayúscula de la palabra Resurrección. Sí, los pensamientos más elevados, los sentimientos más nobles pueden conocer un declive colectivo, así como el corazón del ser humano puede partirse, y los libros pueden envejecer, y todo debe morir exteriormente. Pero una potencia que no tiene nada de sobrenatural convierte esa misma muerte en la condición sine qua non de la renovación. Esta potencia asegura de antemano todos los cambios que velan para que interiormente no se pierda nada de valor, y para que a través de las oscuras

metamorfosis, de estación en estación, la mariposa recupere sus exaltados colores.

Consciente de que no puedo hacer ya nada sin que os manifestéis, aquí y ahora os convoco, genios que presidís secretamente esta alquimia, vosotros, dueños y maestros de la vida poética de las cosas[564]. Una vida que existe más allá de la vida de los seres, una vida que muy pocos son capaces de concebir como real y aún menos de vivir, pese a que interfiere constante y luminosa en la otra. Esta otra vida ha sido hecha para ser pulverizada, está terriblemente expuesta y es sumamente frágil: a veces se desprenden de ella lienzos enteros de pared, lo cual jamás es tan cierto como cuando de improviso nos sobreviene la pérdida de aquello que más queremos en el mundo, agravada por el obsesionante enigma que nos deja una vida cortada así, en su flor. No hay nada tan cruel como la consciencia de ese vacío espantoso que sucede, sin la menor transición, a la plenitud del corazón. Y sin embargo es entonces, en ese estado de arruinamiento instantáneo de todo, cuando vosotros, genios, realizáis vuestra encomienda: os allegáis a ese corazón y, sin dejar que nadie de afuera y mucho menos él se percate de los vapores que transpiran, ponéis en marcha vuestros alambiques. Y aunque es cierto que la operación a la que procedéis exige muchos días y está reglada conforme al prisma de nuestras lágrimas, vuestro conjuro nunca deja de funcionar y la vida acaba siempre, si no por obtener nuestra gracia, sí al menos por resultarnos de nuevo tolerable. Después de eso, esta otra vida ya no es la vida a la que el ser se abandona y en la que confía ciegamente, sino más bien la vida cargada con todo lo que ella pudo extraer del sentimiento de su negación concreta, la vida que ha conseguido prolongarse tras haber dado un giro completo sobre sí misma, la vida que ha ampliado su dominio hasta las regiones donde se establecen esos seres inolvidables que nos han dejado y cuyo destino, en relación con nosotros, parece ser el de mantenerse en el apogeo de lo que pudieron ser. Esas regiones, en toda su extensión, tan sólo llega a explorarlas la poesía. Sin embargo, en semejante estadio de mi vida, para poder recobrar, más allá de la gran piedad de los tiempos y de mi propio desarrollo, la inteligencia poética del universo, necesitaba que se abriesen junto a mí unos ojos en los que esas regiones se revelasen por completo. Ah, genios que acrisoláis para mí el agua de esos ojos, aún no he sabido transmitir el alcance de vuestro poder: sólo a vosotros os ha sido dado maravillosamente de nuevo conseguir que este don integral de por sí sobreviva al objeto de su predilección, tienda a ser útil de nuevo, a restituirse de algún modo a la vida. El más admirable de vuestros artificios, genios, ¿no es acaso exigir, en nombre mismo de lo que ya no existe y les otorgaba tanto valor, la custodia de la belleza, de la gracia, de la vivacidad, de todos los recursos del espíritu y del corazón? Vosotros nos hacéis ver que la alteración o el menoscabo de tales recursos implicarían un consentimiento sacrílego. Supondría la auténtica, la imperdonable pérdida de contacto con ese ser que ni siquiera la inmensidad misma del pesar llega a contener —decirse a uno mismo: ¡ya no podrá

reconocerme!—, conllevaría la supresión del nexo de unión suprema. Por eso, el deber más hermoso hacia él es conservarte tal y como te amaba.

Para mí, ésa fue la llave de la revelación de la que antes hablé y que en el umbral del pasado invierno sólo tú podías entregarme. Ahora vuelvo a verte, moldeada conforme a un escalofrío, con sólo los ojos al descubierto, en aquella calle helada. El cuello del abrigo levantado, la mano cubriéndote la boca con la bufanda, eras la imagen misma del secreto, de uno de los grandes secretos de la naturaleza justo cuando él se manifiesta, y en tus ojos de fin de tormenta pude ver cómo surgía un palidísimo arco iris. Desde entonces, cada vez que quiero hacerme una idea física de esa llave se me aparece de nuevo la estructura de tu mirada bajo la altísima concha que orla la ceja izquierda, coronada por una luna imperceptible que le permite extenderse trazando con su curva una o dos oscilaciones a la altura de ese pálido creciente que se pierde al inicio de la sien. Este signo misterioso, que únicamente he visto en ti, preside una especie de interrogación palpitante que al mismo tiempo ofrece su respuesta y que me lleva siempre a la fuente misma de la vida espiritual. A partir de la conexión existente entre esa mirada de innumerables brillantes que aún resplandece y ese puente sensibilizado al máximo bajo el cual adquiere el color del nácar y de la pizarra, bajo esa ala de pájaro que se alisa en el recodo de la magnífica frente, se conforma y se equilibra para siempre una figura móvil que de golpe se fusiona con esa llave hasta devenir en una sola cosa para mí. Esa llave irradia tal luz que impulsa a adorar el fuego mismo en el que fue forjada. No hay triunfo posible al margen de la rebeldía que, pese a entregarse a todos los refinamientos de la conciencia de la desdicha, se muestra, por su propia naturaleza, profundamente contraria a la desdicha. En esta disposición contradictoria reside la singular virtud que emana de tu ser y que, sin dudarlo ni un instante, me llevó a designarla con estas palabras: «la eterna juventud», aun antes de haber medido su alcance. Sí, me bastó sólo con verte para convencerme de que la eterna juventud no es un mito. Fue su sello el que, de una vez por todas, delimitó para mí esa parte de tu rostro que acabo de describir tan torpemente. Pues entre los elementos que la componen existe, en efecto, una relación que de aquí en adelante nada ni nadie podrá modificar. Y eso es lo más milagroso de todo: que semejante certeza sea inherente a esa relación. Algo tan inexplicable como el diamante. Una estrella brilla sobre ti, aunque tú, forzosamente, lo ignores. Una estrella cuya fuente tan sólo consigo localizar por aproximación. Tanto más que la sustancia de esa estrella no es orgánica: está hecha de la radiación que la vida espiritual, ya en el cénit de su intensidad, imprime a la expresión del rostro humano en su totalidad.

La estrella ocupa de nuevo su lugar principal entre los siete planetas de la ventana

cuyas luces se atenúan para imponerla a ella como la pura cristalización de la noche. En el único ángulo que aún seguía murado de tinieblas, las garras de mil linces rasgan todo lo que antes impedía ver, desbrozando un árbol a lo largo de cuyas ramas se clavan y cuyo follaje es de un verde tan fascinante que parece hecho con los ojos de esos mismos linces. Aguardo a que todo recupere su serenidad primera. La joven sigue inclinándose sobre la tierra y sobre el agua de sus dos vasijas, de espaldas al árbol espinoso. Pero imperceptiblemente la escena cambia… ¿Qué ocurre? La acacia se aproxima hasta ocupar todo el campo visual, como separando con sus ramas los montantes de la ventana[565]. ¡Prodigio! La acacia avanza hacia mí, me va a derribar: estoy soñando.

Varios estanques de los que emergen multitud de piedras dudosas (¿algunas serán quizás frentes de cocodrilos?). Una de ellas yergue por encima del agua su volumen piramidal y parece flotar, a juzgar por el jirón de algas que cuelga de su cúspide y cuyos rasgones ondulados por el viento adquieren formas jeroglíficas. Las caras biseladas de la pirámide dejan entrever trozos de pintura entre los cuales se decolora un sol verde, sostenido por las tenazas de varios escorpiones. Girando alrededor de ella, un remolino de plumas azules, moteadas de herrumbre, viene a posarse en el agua, acompañado por una llovizna de gotas de sangre. Al remontar con la vista el recorrido de éstas, diviso en lo alto del cielo el remo inmóvil del milano: su ojo escruta el estanque mientras en su corazón se enciende una lámpara que permite ver todo cuando sucede en él. Allí, en el corazón del ave, se desarrolla con gran boato el misterio del recuerdo y del porvenir, y yo, por estar contemplándolo en este momento, soy el primero en temer que sus destellos le cieguen. Ahora mismo todo el estanque se ha volcado en el ojo del milano, y es él, el propio pájaro, quien se desgarra a sí mismo por dentro, pues la profundidad del estanque yace ahora en su interior, descubriéndose a su vez. En su reflejo aéreo, la pirámide se reintegra en el conjunto que forma con su base sumergida, y el grito del ave revela que ese conjunto es un largo cofre[566] herméticamente cerrado sobre los despojos de un ser querido. Nada más imperioso para el milano que seguir viendo ese cofre, que disputárselo con la mirada a la maraña de las hierbas y al furor de las olas. Y es entonces, en el instante crítico en que el pájaro acaba de avistarlo, de saludar con un grito de angustia lo irremediable, cuando encarnizándose a picotazos con su propio corazón, en su inquietud suprema, no consigue más que agrandarlo. En un espasmo que constituye de por sí la gloria del mundo, estrangulándose por todo lo que fue, el corazón del milano llega al límite brusco en que se dilata para acoger, en el colmo de la exaltación contraria, todo lo que será. Y ahí, en ese corazón de sombra se abre ahora un joven corazón de luz, que depende aún enteramente de aquél y le reclama su subsistencia. Ha tenido que acontecer todo el vértigo[567] de este abismo para que la sangre refluyese por los canales de la vida. El viejo Egipto no pudo reflejar mejor las

circunstancias que rodean la concepción de un dios.

El cofre se ha ido deslizando, sin embargo, poco a poco hasta el mar. Preso en el engranaje de sus corrientes, ha rodado sin fin por sus tortuosas escaleras de vidrio, ha chocado contra las puertas de los palacios boca abajo que los peces luminosos exploran, y luego ha pasado de brazo en brazo, elevado cada vez más arriba por las columnas líquidas. Sólo entonces ha sido devuelto a la costa hasta quedar erguido en la tierra. Y la tierra se conmueve porque ya nada puede profanarlo. El cofre está ahí, tan hermético como siempre, erizado de uñas de percebe y chorreando su larga crin. Pero enseguida la tierra se conmociona: raíces de una fuerza desconocida se enroscan y se distienden a la vez como concentrando en ellas el exceso de vigor de los bosques tropicales, hasta que de ellas crece ante mis ojos, en plena madurez, el árbol destinado a encerrar el cofre en su tronco, por la excepcional voluntad de la naturaleza. Pero este árbol… Lo reconozco: ¡es el mismo que me derribó hace un momento! Ahora está nuevamente encerrado en su secreto, como cuando empecé a verlo. Por su especie no se diferencia en nada de los que lo rodean: tan sólo es más noble que ellos. Ahora veo venir varios hombres vestidos con telas ligeras y a rayas, llevando hachas. Deben cumplir una orden sobre la que no cesan de discutir. Creo que son esclavos. Finalmente se deciden por el árbol sagrado. El fuste del árbol al suelo. Los cortes muestran las mismas lisuras que revelan al ser pulidos los árboles petrificados. El fuste del árbol en el taller del escultor real. Cada vez que este intenta acometer la obra su cincel se rompe. Aun así, el pilar que le han encargado acabará apareciendo por arte de magia y será de un estilo único, capaz de consagrar por sí solo a todo un reino. El pilar erguido ya ante al rey… Pero, durante los preparativos del festejo, continúan circulando los rumores en torno a la presencia de cierta mujer en la corte. Yo ya he visto a esa mujer antes, aunque no recuerdo dónde. Ciertamente pare ce el vivo retrato de la joven que, arrodillada, sostenía las urnas, aunque su admirable cuerpo está ahora recubierto de un velo tejido de estrellas y sujeto por una luna en la conjunción de los muslos. Aún lleva el pelo suelto[568], pero ahora luce una flamante diadema de serpientes y de espigas, y en la mano derecha agita un sistro[569], al son del cual acompasa sus pasos maravillosamente exentos de huellas. De dónde y cómo ha venido, nadie lo sabe. El escriba tan sólo anotó en su día que la entrada en palacio de esa mujer coincidió con la desaparición de una golondrina que había llamado la atención por su insistencia en describir alrededor del pilar, mientras lo erigían, curvas de apariencia augural, aunque el relato desbarra hasta atribuirle una serie de prodigios: la joven camina tanto por la tierra como por el agua; perfumó a las mujeres del séquito soplando sobre ellas; en ausencia de la nodriza, la vieron amamantar al príncipe con su dedo. Pero la hora de su partida ya ha sonado, y la melancolía también flota en el aire. El obsequio para la reina es, por supuesto, el pilar que los criados se apresuran a tumbar insensiblemente por medio de cuerdas. Ahora

parece haber vuelto a su estado natural: podríamos empezar a contar otra vez los anillos de su albura. La mujer que se dispone a tomar posesión de él ayuda a realizar los últimos preparativos: envuelve en lino el tronco más recién cortado que nunca y derrama sobre él los bálsamos odoríferos cuyos efluvios se esparcen para siempre por toda la región[570].

Una laguna en el sueño. ¿Significa esto, acaso, que nunca recuperamos nada? Sí, pero esta certeza desoladora entraña otra que la compensa, mejor aún, que es capaz de conciliar nuestra mente con la primera: la certeza de que nunca perdemos nada. La chalupa de papiro lleva a la diosa por todos los mares. Pero, haga lo que haga ella, el cuerpo adorado de quien fue su hermano y su esposo ya no fulgurará más ante sus ojos en soberano equilibrio. Ese cuerpo, que fue la sede de la absoluta belleza y de la absoluta sabiduría, yace ahora esparcido en catorce pedazos que está condenada a reunir… aunque la mutilación debió de ser aún más implacable, pues el órgano propio para transmitir la vida fue presa de los peces. Temblando, soy testigo del sublime artificio por el que la ley enigmática, imprescriptible encuentra el medio de ejecutarse: lo que fue desmontado en catorce piezas debe ser montado de nuevo catorce veces. La cera y las especias que servirán para la múltiple recreación se hallan repartidas alrededor de cada uno de los despojos divinos que ocupan uno de los ángulos del taller, esto es, uno de los brazos de las dos estrellas superpuestas: la una formada por dos triángulos equiláteros, iguales y secantes en sus bases paralelas; la otra, por dos cuadrados iguales y secantes que ofrecen, cada uno de ellos, dos caras paralelas a una diagonal del otro[571]. Soy consciente de la operación aunque no me esté permitido ver su desarrollo: vendados los ojos, me afirmo en el corazón de la estrella con ayuda de los compases. Allí se me manifiestan los catorce dioses rigurosamente semejantes: la diosa va a acompañarlos en las catorce direcciones. La diosa entrega a cada uno de los sacerdotes que la aguarda una estatua, asegurándole que ésta es única y que sólo él conoce la verdad y el secreto. A cambio, el sacerdote debe jurar no revelar qué reliquia contiene la estatua[572]. La multitud se aglomera en los templos, alrededor de las estatuas rivales. A través de los tiempos, sin embargo, los niños, mucho más perspicaces que los adultos, no consiguen apartar la vista de la cabeza que hay en Menfis[573].

También yo abro los ojos. La acacia reverdecida se ha reintegrado en la figura primitiva mientras el espléndido mito va desentrañando poco a poco en mí las curvas de su significado, tan complejo, de entrada, en los distintos planos. A este respecto, me parece mucho más rico, más ambicioso y también más propicio que el mito cristiano. Resulta penoso observar que, bajo la influencia de éste, las elevadas interpretaciones que presidían las creencias antiguas no cesaron de ser cada vez más

reprimidas. Dichas creencias fueron sistemáticamente reducidas a la *letra* de lo que contenían: el mundo tan sólo quiso conservar de ellas su fabulación poética por considerarla mayoritariamente brillante, y la única garantía que creyó poder concederles fue la de enumerar las necesidades materiales de los pueblos en las que se formaron. De ahí, por ejemplo, que en la actualidad el vulgo se contente con saber que las ceremonias hopis —de una excepcional variedad y que precisan de la intervención del mayor número de seres sobrenaturales que la imaginación haya provisto de rostro y de atributos distintos— tienen más o menos por objeto atraer todas las protecciones posibles sobre los cultivos de esas tribus indígenas, entre los que figura principalmente el maíz; o que la diosa que el Egipto de los faraones tuvo por la reina de los cielos pase por no haber gozado, en la mentalidad de aquellos que la honraban, de otra prerrogativa que de la de desencadenar las inundaciones del Nilo, impacientemente aguardadas cada año. Por muy materialista que pretenda ser, esta interpretación positivista de los mitos, que tan sólo tiene en cuenta sus aspectos inmediatamente útiles y tiende a simplificarlos a ultranza, no resulta menos insignificante. ¿Por qué hemos de pensar que construcciones tan elaboradas como las de los mitos se resuelven y más o menos se agotan en el hecho de analizarlas como la mera necesidad de deificar la lluvia y los demás principios fertilizadores que reclaman las tierras áridas? No, para la mente es mucho más estimulante y dignificante adoptar, por el contrario, el punto de vista de los verdaderos mitógrafos, quienes insisten en que la condición misma de viabilidad de un mito es satisfacernos en muchos sentidos a la vez, entre los cuales destacan el sentido poético, el sentido histórico, el sentido uranográfico y el sentido cosmológico. La interpretación positivista, cuyo carácter acaparador e intolerante quiero denunciar aquí, no deja de ser una rama más de la interpretación histórica generalizada, ya de por sí restrictiva con respecto a la interpretación ética que parte del mismo tronco. Pese a no poder seguir la vía espiritualista que suelen tomar los autores empeñados en dar cuenta de los mitos no desde fuera sino desde dentro, ni aceptar, por lo tanto, las divisiones que establecen al clasificarlos, debo reconocer que, hasta el momento, tan sólo esta clasificación ha demostrado ser lo bastante amplia como para abarcar los diversos modos de invasión de una doctrina religiosa y justificar la fe persistente que pudo tenerse en ella. El esoterismo, con todos los reparos que se le puedan poner a su principio mismo, ofrece al menos el inmenso interés de mantener en estado dinámico el sistema de comparación del que dispone el hombre y cuyo alcance es ilimitado, proporcionándole a éste las relaciones propicias para asociar los objetos en apariencia más lejanos[574] y revelándole parcialmente la mecánica del simbolismo universal. Los grandes poetas del siglo XIX comprendieron esto admirablemente, desde Hugo, cuya estrecha vinculación con la escuela de Fabre d'Olivet acaba de salir a la luz, pasando por Nerval, cuyos célebres sonetos se refieren a Pitágoras, por Swedenborg, por Baudelaire, que a todas luces tomó prestada la teoría de las «correspondencias» de los ocultistas, por Rimbaud, que, en el apogeo de su poder creador, bebió en

múltiples fuentes dignas pero imposibles de resaltar en su totalidad —basta con ver la lista ya publicada de las obras que pidió en la biblioteca de Charleville para hacerse una idea al respecto—, hasta Apollinaire en quien alternan la influencia de la Cábala judía y la de las novelas del Ciclo Artúrico. Aunque ello disguste a algunas mentes que tan sólo disfrutan con lo calmo y lo claro, lo cierto es que en el arte ese contacto no ha cesado ni cesará por el momento de mantenerse. Conscientemente o no, el proceso de descubrimiento artístico, aun siendo todavía ajeno al conjunto de sus ambiciones metafísicas, no por ello deja de estar ligado a la forma y a los medios de progresión de la alta magia. El resto es pobreza, insipidez insoportable, necedad indignante: carteles publicitarios y ripios[575].

«Cuando el iniciado en los misterios de Eleusis —refiere Eliphas Lévi— había realizado triunfalmente todas las pruebas, cuando había visto y tocado las cosas santas, si se le juzgaba lo bastante fuerte como para afrontar el último y más terrible de los secretos, un sacerdote cubierto con un velo se acercaba a él corriendo y le espetaba al oído esta frase enigmática: "Osiris es un dios negro[576]".» ¡Palabras oscuras, más brillantes que el azabache! Palabras que, en el momento en que el ser humano ha llegado al límite de su propio cuestionamiento, me parecen las más ricas, las más cargadas de sentido. En esa búsqueda anímica en la que cualquier puerta que conseguimos abrir conduce a otra donde de nuevo debemos emplear todo nuestro ingenio para franquearla, tan sólo esas palabras, a la entrada de una de las últimas estancias, pueden servirnos de llave maestra. Pero, para que esas palabras lleguen a calar en nosotros, debemos haber dejado antes de contar con la brújula, habernos abandonado a la ronda de los círculos excéntricos de las profundidades, haber fijado los —tan queridos por mi amigo Marcel Duchamp— «corazones voladores[577]» del apasionado[578]. Es entonces, en ese minuto punzante en que el peso de los sufrimientos soportados parece abismarlo todo, cuando el exceso mismo de la prueba entraña un *cambio de signo* que tiende a traspasar la indisponibilidad humana al ámbito de lo disponible y a otorgar a éste una grandeza que de otro modo jamás habría adquirido; es entonces, sí, cuando esas palabras pueden comprenderse plenamente. Sólo quien ha llegado hasta el fondo del dolor humano, quien ha descubierto las extrañas capacidades de éste, puede saludar con el mismo don ilimitado de sí todo aquello que vale la pena vivir. La única y definitiva desgracia en la que uno podría incurrir ante semejante dolor, imposibilitando así esa conversión de signo, sería la de resignarse a él. A ti, en cambio, fuese cual fuese el modo en que creías oportuno mostrarme las reacciones a las que te había expuesto la mayor desdicha que hayas podido concebir, siempre te he visto poner el acento más elevado en la rebelión. Y, en efecto, no hay patraña más descarada que la que se atreve a sostener, incluso y sobre todo en presencia de lo irreparable, que la rebelión no sirve de nada. La rebelión entraña en sí su propia justificación, independientemente de las

posibilidades que tenga de modificar la situación de hecho que la determina. La rebelión es la chispa en el viento, pero la chispa que busca el polvorín. Yo venero el fuego sombrío que atraviesa tus ojos cada vez que vuelves a ser consciente del daño insuperable que te causaron y que se intensifica y se ensombrece aún más cuando recuerdas a todos aquellos *miserables curas* intentando aprovechar la ocasión para acercarse a ti. Yo sé que ese fuego es el mismo que crea para mí sus llamas tan altas y claras, enlazándolas en quimeras vivientes ante mis ojos. Y sé que el amor que, llegado a ese punto, ya no cuenta más que consigo mismo jamás se recupera del todo, y que mi amor por ti renace, por lo tanto, de las cenizas del sol. Asimismo, cada vez que una asociación de ideas te retrotrae de forma traicionera a ese punto en que, un día, te fue negada toda esperanza y, desde el lugar más alto en que te mantienes desde entonces, amenaza, como una flecha buscando el ala, abismarte de nuevo, experimentando yo mismo la inutilidad de cualquier palabra de consuelo y teniendo por indigna cualquier tentativa de diversión, me he convencido de que tan sólo una fórmula mágica sabría infundirte su gracia operante. Pero ¿qué fórmula podría condensar por sí sola y devolverte al instante toda la fuerza para vivir, para vivir con toda la intensidad posible, máxime cuando sé que esa fuerza está regresando a ti tan lentamente? La fórmula a la que he decidido atenerme, la única por la que juzgo aceptable traerte de vuelta a mí cada vez que te sientes inclinada a asomarte a la otra vertiente, y que consiste en estas palabras con las que, justo cuando empiezas a volver la cabeza, tan sólo quiero rozar tu oído: *Osiris es un dios negro*.

Pero la virtud de dicha fórmula sobrepasa el marco de la vida individual para extenderse a amplios conjuntos humanos. Ninguna otra época, ay, se ha prestado mejor que la nuestra a la demostración de esto que enuncio. Pues, en efecto, ninguna otra época ha logrado ampliar y elevar más el contenido de la palabra Resistencia. Los logros más exaltadores, más nobles que un ser humano puede alcanzar están siempre guiados por el espíritu de resistencia tal y como éste se ha manifestado en los países ocupados de Europa, esto es, sin obedecer a ninguna voluntad exterior, sin ceder a ninguna presión y sin recular ante el sacrificio de la propia vida; la única manera de estar seguro de que ese sacrificio es voluntario. Todo nos autoriza a hablar aquí de heroísmo, a restituir su valor a una noción desvirtuada. Hace apenas unos días estaba yo elucubrando ante la fotografía de un periodista francés, Pierre Brossolette, antiguo redactor jefe de la sección de política internacional de *Le Populaire*, que, según recogía un periódico canadiense, acababa de morir en un hospital de París. Mis ojos iban y venían de aquel rostro joven y sonriente a las líneas que lo acompañaban, las cuales especificaban que Brossolette había sucumbido a una serie de espantosas heridas sufridas durante su lucha en el «*underground*[579]». Entre ambos documentos, la noticia y la imagen, había una clara contradicción que, aun dándole más dramatismo a la información, tendía a resolverse, por muy paradójico que parezca, a

favor de la confianza y la vida. La última palabra —¿cómo expresarlo?— la tenía esa expresión chulesca y finamente escéptica del resistente en la que parecía caber cierta bravuconería, muy parisiense. Brossolette debió de ser uno de esos hombres que saben ver más allá de sí mismos, que saben a partir de qué instante ya no vale la pena seguir viviendo, que libremente y sin vacilación saben *correr el riesgo*. Uno de esos que saben morir como supieron vivir. Ante la desaparición de tales seres, en un combate tal, la dignidad humana rivaliza con la aflicción, y cada una de ellas le gana por la mano a la otra alternativamente. *Osiris es un dios negro*. Si sólo pongo aquí a un hombre como ejemplo es a fin de disponer de todo el poder *concreto*, aunque desearía que en mi homenaje se sintiesen incluidos los vastos grupos de resistentes, tal y como éstos se constituyeron en todos los países invadidos. Sin embargo, conviene hacer aquí una salvedad. Y es que, desde la distancia, parece al menos presumible que el espíritu de resistencia, en su sentido más amplio y cuyo desinterés doy de entrada por cierto, aún no haya sido perfectamente entendido por todos sino sólo por unos cuantos. La palabra resistencia resulta tan nueva hoy, ha sido tan bien rejuvenecida, que la gente tiende a considerarla, de manera muy imprudente sin duda, exenta de la usura propia del vocabulario: la gente sigue tan deslumbrada ante el hecho de haber descubierto una nueva virtud que ni siquiera se toma la molestia de observar que no hay una menos adecuada que ésta para figurar entre las «virtudes cristianas» ni tampoco, a fin de cuentas, menos conciliable con algunas de ellas. Aun así, por muy admirable y necesaria que haya resultado como fenómeno espontáneo, la voluntad de resistencia no podrá seguir siendo considerada durante mucho tiempo al margen de aquello que la motivó en unos y en otros, y puede que ello ayude a prevenir, a este respecto, muchas desilusiones. Es probable que la reacción de la masa, o al menos de la parte menos consciente de ésta —de la que quiero exceptuar a los medios obreros—, haya sido completamente instintiva y no se haya fijado otro objetivo que el de acabar con una opresión intolerable cuyos efectos sentía de inmediato en carne propia. Ese fenómeno de intolerancia casi química hallaba eventualmente su complemento y su justificación moral únicamente en el marco patriótico. Ni que decir tiene que, una vez sacudido el yugo, esos elementos corren el riesgo de volver a cometer los mismos errores del pasado, de volver a perseguir, con todo su egoísmo, el bienestar, simplemente acentuando su postura de agresiva desconfianza contra todos los que no hablen la misma lengua que ellos. Junto a esa forma del todo episódica y terriblemente limitada de resistencia se halla la forma realmente consciente, cuya única cuestión es saber hasta qué punto conseguirá educar y mantener en estado de alerta y de disponibilidad a la primera. Esa otra forma de resistencia es la que, por encima de las tareas más urgentes —dirigidas, todas ellas, a conseguir un único objetivo: expulsar al invasor—, elabora las medidas más radicales, las únicas que pueden impedir que el enemigo regrese. Librar al aire de esas abyectas nubes de langostas, liberar el derecho fundamental a la vida de las extremas limitaciones que le impone una injerencia manifiestamente parásita,

desinfectar los lugares expuestos a la contaminación eliminando a todos aquellos que hallaron acomodo con el talón en la nuca, sí: sin duda no puede concebirse, nuevamente, nada más necesario. Pero ello no constituye por sí solo un paso decisivo hacia un mundo protegido para siempre de lo que acaba de infectarlo. Lo necesario, aquello que incontestable y urgentemente debería primar sobre todo lo demás, está muy lejos de ser en este caso lo suficiente. Durante el intervalo que separa esta guerra de la anterior, el concepto de libertad, que había irradiado con un fulgor y un prestigio extraordinarios en los días de la Revolución francesa, estuvo, incluso en Francia, a punto de extraviarse, de olvidarse de lo que fue. Todo aquello en lo que se había afirmado el genio propio de un pueblo fue plegándose más y más bajo la presión de unas fuerzas contrarias, disfrazadas en mayor o menor medida. Todo aquello que podía ser puesto en su haber —el estatus vital de ese pueblo tal y como, de buen o de mal grado, se infería aún de sus instituciones— fue arrojado a la sombra por temor a que la idea de libertad, que no soporta estar ociosa, se volviese todavía más exigente. Las antiguas conquistas de ésta tan sólo se rememoraban a título de información, con toda clase de precauciones y de reservas, para que su recuerdo resultase lo menos exaltador posible. Peor aún, la gente hablaba de ella como de algo por lo que debía excusarse, como si la libertad fuese una enfermedad del crecimiento que había puesto en peligro la vida del paciente —dicho pueblo—, pero que por fortuna siempre había sido tratada a tiempo por eminentes médicos como la Corday, Tallien, Napoleón Bonaparte o el señor Thiers. Así se tranquilizaba, obviamente, a los enfermos más delicados. Pese a esto, confiemos en que los acontecimientos recientes hayan enseñado a Francia y al mundo entero que la libertad no puede subsistir más que en estado dinámico, que desde el momento en que un pueblo cree poder convertirla en un objeto de museo está desvirtuando y negando su propia libertad. Y basta ya de discusiones bizantinas acerca de su naturaleza: una vez más no sólo sería inútil sino también peligroso establecer un debate de fondo sobre la libertad al que enseguida se apuntarían todos los interesados en liar la madeja. Dejando deliberadamente a un lado su acepción filosófica, que de nada nos sirve aquí pues sus enemigos confabulados saben bien cómo manipularla a fin de oscurecerla, la libertad puede ser perfectamente definida como lo opuesto a todas las formas de servidumbre y de coacción. El único punto débil de esta definición es el de representar generalmente la libertad como un *estado*, o sea presa de la inmovilidad, cuando toda la experiencia humana demuestra que ese inmovilismo entraña la ruina inmediata de la libertad. El ser humano debe mantener sus aspiraciones a la libertad unidas a la capacidad de ésta para renovarse sin cesar: de ahí que la libertad deba ser concebida no como estado sino como *fuerza viva* que entraña su propia y continua progresión. Además, sólo así puede esta seguir oponiéndose a la coacción y a la servidumbre, que también se renuevan continuamente y de la manera más ingeniosa. Así pues, mucho ojo: la libertad para el prisionero es algo admirablemente concreto, positivo mientras éste se halla tras los barrotes, pero ya fuera, a plena luz del día, las alegrías que

esperaba sentir con ella pueden agotarse enseguida. Una vez experimentado el primer momento de alivio y de excitación, el prisionero va a disponer de su libertad sin gozarla realmente —¡igual que uno ya no goza como debe del placer de vivir en paz con sus propios dientes tras las crisis de la primera etapa de la vida!—, máxime si, acto seguido, con inquietud, no se pregunta qué hacer con esa libertad. Por desgracia, eso mismo puede ocurrirle a todos los resistentes que, en Francia y en cualquier otro país, hayan limitado sus expectativas a la mera liberación del territorio. El esfuerzo de liberación no coincide más que parcial y fortuitamente con la lucha por la libertad. Es preciso distinguir con nitidez estos dos términos desde ahora mismo, cuando algunos se apresuran ya a sacar partido de la confusión que existe entre ellos a expensas de la libertad. La idea de liberación tiene en su contra el hecho de ser una idea negativa, que tan sólo sirve momentáneamente y en relación con un expolio de hecho, bien definido, que debe cesar ya. Cualquier idea semejante, no constructiva de por sí, es de mediocre alcance; tal y como pudimos constatar con el antifascismo anterior a la guerra, atollado en la rodera de la mera oposición. La idea de libertad, en cambio, es una idea plenamente dueña de sí misma, que refleja una visión incondicional de aquello que *cualifica* al ser humano y que otorga un sentido apreciable al *devenir* de éste. La libertad no es, como la liberación, la lucha contra la enfermedad, sino la propia *salud*. La liberación puede llevarnos a creer en el restablecimiento de la salud cuando en realidad tan sólo indica la remisión de la enfermedad, la desaparición de su síntoma más manifiesto, más alarmante. La libertad, por el contrario, escapa a toda contingencia. La libertad, no sólo como ideal sino también como constante renovadora de energía, tal y como existió en ciertos hombres y puede ser puesta como ejemplo a todos los hombres, debe excluir cualquier idea de equilibrio confortable y concebirse a sí misma como un continuo *eretismo*[580]. La necesidad primordial de liberación, tan ampliamente experimentada en nuestros días, y el amor a la libertad, que a todas luces sigue siendo mucho más electivo, han podido caminar codo con codo debido al rigor de estos tiempos. Mejor aún, han adoptado una medida común, el coraje, el *verdadero* coraje, que exige la *libre* aceptación del peligro. Asimismo, es del todo deseable que, una vez repelido y puesto fuera de combate el último reitre, y una vez pasado por las armas el último traidor, ninguno de los combatientes que pusieron en esa lucha tan desigual lo mejor de sí mismos se crea autorizado a no *ir más allá*. Sólo así descubrirá, en el corazón mismo de lo que le impulsó a sublevarse, por muy poco que se recoja en él, la chispa de esa libertad que tan sólo pule crecer y devenir en una estrella *para todos*. Bastará entonces con que ellos *recuerden* la libertad que ahora han visto despuntar para que ante sus ojos, en el futuro, las mentes más malintencionadas renuncien a elucubrar sobre ella, a saber hasta qué punto está fundado o no su concepto de ella, así como la historia, aún más reaccionaria, más parcial que éstas si cabe, se abstiene de pedir cuentas a los soldados de Valmy[581].

La estrella reencontrada aquí es la del amanecer, que tendía a eclipsar a los otros astros de la ventana. Ahora me revela el secreto de su estructura, me explica por qué tiene dos veces más brazos que ellos, por qué esos brazos son de fuego rojo y amarillo, como si se tratase de dos estrellas conjuntas de rayos alternos. Está hecha de la unidad misma de esos dos misterios: el amor llamado a renacer de la pérdida del objeto de ese amor y elevándose, sólo entonces, a su plena consciencia, a su total dignidad; la libertad consagrada a conocerse, a exaltarse exclusivamente al precio de su propia privación. En la imagen nocturna que me ha guiado, la resolución de esta doble contradicción se realiza bajo la protección del árbol que encierra los restos de la sabiduría muerta, mediante los intercambios mantenidos entre la mariposa y la flor, y en virtud del principio de expansión ininterrumpida de los fluidos al que está ligada la certeza de la eterna renovación. Se trata, además, de una resolución común, ya que no precisa otro instrumento que el que los hebreos representaron jeroglíficamente por la letra (pronunciada: pe), que recuerda a la lengua en la boca y que, en su sentido más alto, significa la palabra en sí.

No obstante, creo que la única manera de comprender en toda su amplitud la verdad alegórica ahí expresada es completarla y esclarecerla con un mito adventicio. De hecho, subsiste en ella cierta falta de información relativa a las circunstancias que, en la figura que he trazado antes, determinan la aparición de la estrella mayor y que eventualmente podrían permitirnos remontarnos a su origen. Esta laguna puede llenarse pues, colgado en las paredes del tiempo, hay, en efecto, un cuadro fuertemente emparentado con el anterior en lo tocante a la naturaleza de las preocupaciones que revela, y que sólo a causa de sus extremas diferencias de factura no se ha relacionado hasta ahora con él. Ese cuadro, que tiene por tema la formación de la propia estrella, constituye a mi juicio la expresión suprema del pensamiento romántico, o al menos sigue siendo el símbolo más vivo que nos legó. Un símbolo que en buena medida conocemos hoy gracias a la enorme contribución que ha supuesto la reciente obra del señor Auguste Viatte: *Victor Hugo y los Iluminados de su época*[582], desarrollada a partir de una comparación entre *El testamento de la libertad*, del abad Constant[583], publicado en 1845, y *El fin de Satán*, una de las últimas obras líricas del poeta. «Como en la obra de Victor Hugo —escribe el señor Viatte—, asistimos primeramente, en la del abad Constant, a la caída del ángel que, al nacer, rehusó ser esclavo», y que llevó consigo a la noche «una lluvia de soles y de estrellas atraídos por su gloria»: pero Lucifer, la inteligencia proscrita, engendra dos hermanas, Poesía y Libertad, y «el espíritu del amor tomará prestados los rasgos de éstas para someter y salvar al ángel rebelde». Este resumen, forzosamente rápido y seco, no permite prejuzgar en absoluto —a aquel que, yéndose al extremo opuesto, aceptará abandonarse a la incontinencia verbal— la grandeza que confiere a este

episodio el don visionario de Hugo, del que hallamos una admirable muestra en la creación del ángel Libertad: «El ángel Libertad, nacido de una pluma blanca que perdió Lucifer en su caída, se interna en las tinieblas; la estrella que lleva en la frente crece hasta transformarse "primero en meteoro, luego en cometa y fuego"». Vemos aquí cómo la propia imagen precisa lo que aún no estaba claro en ella: es la revuelta en sí, y sólo ella, la creadora de luz[584]. Y esa luz no puede conocerse más que por tres vías: la poesía, la libertad y el amor, los cuales deben inspirar el mismo fervor y convergir en el punto menos expuesto y más iluminable del corazón humano para formar así la copa de la eterna juventud.

Percé-Sainte-Agathe, 20 de agosto-20 de octubre de 1944

CALADOS[585]

I

Digamos desde ahora mismo que este libro, cediendo en cierto modo a la ilusión de querer decantar un licor aún no exento de algunas de las reacciones que lo enturbiaron, intenta desrazonablemente nada más y nada menos que tallar y pulir una materia que aún conserva varios puntos de fusión, no ha evitado algunos apreciables desmentidos del tiempo y ha acusado, en este sentido, todo cuanto podía tener de falible. Tres primaveras han bastado para impulsarnos, en concreto, a concebir los mayores temores sobre la vitalidad del joven árbol de la resistencia que, al salir de la más fría y viscosa de las noches, parecía haber brotado de la tierra en respuesta a un impulso y en potestad de una fuerza expansiva igualmente invencibles. Aquel movimiento de resistencia pasaba por ser, entre aquellos que, como yo, lo saludaron entonces, fruto de una necesidad que excedía en todos los sentidos su justificación inmediata; de una necesidad dotada al fin de los medios precisos para manifestarse como vida *y satisfacerse a sí misma. Ciertamente los ojos no tardan en deslumbrarse cuando se paran a contemplar el fenómeno de la germinación. Con la necesidad de la que hablo sucedía, en este caso, lo mismo que con la bellota del roble que, no por casualidad, ayudó a encontrar algunos de sus más altos acentos a un Claude de Saint-Martin o a un habré d'Olivet. Me limitaré a recordar aquí que, para el primero, la emanación del roble naciente —como la del niño— en la región temporal manifiesta el designio trascendental de todos los seres de «recobrar su semejanza con su principio común*[586]*», y que a juicio del segundo la bellota, presa del proceso de germinación, expresa en sí la conciliación de la «capacidad de ser», que él denomina también «providencia», con la capacidad de ser lo que ella es como tal o la capacidad de existir como el roble en que ella puede devenir, que él denomina «destino», pudiendo subordinar ocasionalmente estas dos capacidades a una tercera, que es la «voluntad del hombre». Y la explicación de Fabre d'Olivet a este respecto no puede ser más concreta: «Tengo la bellota, puedo comerla y asimilarla así a mi propia sustancia; o bien puedo dársela a un animal para que él la coma; o bien puedo destruirla pisoteándola; o bien puedo plantarla y hacer que produzca un roble… Decido pisotearla: destruyo la bellota. ¿Consigo de esta manera aniquilar su destino? No, tan sólo modificarlo; por mi causa, la bellota inicia ahora un nuevo destino*[587]*». Estas últimas frases bien podrían arrastrarnos por una pendiente melancólica, pues el espíritu de la resistencia, con todo lo abierto, generoso, vivificante y audaz que era, ¿acaso no ha sido también «saboteado» brutalmente*[588]*? Bastaría con hacer un rápido balance de la situación actual para creerlo, desde las recientes masacres de Indochina y las «colas» que se alargan sin cesar a las puertas de las panaderías de París, pasando por todo lo que (entre otras cosas) ha venido a tachar de mentira y de burla los presuntos «objetivos bélicos», hasta la certeza, aún más sombría, de que ninguna corriente espontánea y de cierta*

amplitud abraza las reservas fundamentales enunciadas en la página [253] de este libro y que, siguiendo a Bacon, Condillac y Fourier, nos llevaron a pensar en la necesidad de «rehacer el entendimiento humano».

En resumidas cuentas, está claro que para explicar el cese del desarrollo y el inmediato ajamiento del organismo que nos ocupa no precisamos recurrir a ninguna causa extrínseca, como el pie del hombre en la destrucción de la bellota. Antes de echarle la culpa al terreno o al clima desfavorable, conviene verificar primero que dicho organismo no estaba afectado por ningún vicio constitutivo. ¿Había acaso un gusano en el fruto o una oruga se cebó con los primeros brotes? Salta a la vista que sí. Y, sea como sea, esa larva tiene un nombre: nacionalismo[589].

Uno de los errores que cometí en Arcano 17 *fue el de no haber prevenido suficientemente a sus lectores contra los estragos de esa larva, el de no haber presentido que ésta amenazaba incluso a ciertas conciencias que yo suponía empapadas ya de su negación misma*[590] [591]*. La exacerbación del sentimiento nacionalista que veo en muchos de los que antaño lo despreciaban furiosamente autoriza —lo admito sin reservas— a exigirme cuentas acerca de algunas vacilaciones mías (más aparentes que reales, espero) a quienes, como yo, continúan persiguiendo la integridad del pensamiento. Reconozco que no tomé todas las precauciones necesarias para salvaguardar del equívoco el contenido del paréntesis que se abre en la página [275] y que ha alarmado pasajeramente a tantos amigos míos cuya estima me llega al corazón. Sin embargo, no hay que olvidar que mis palabras llegan aquí desde el otro lado del Atlántico, o sea desde un continente donde la gente tiende a distinguir más bien a la ligera, incluso por su mero comportamiento exterior, los diversos tipos de europeos, aunque sin establecer por eso una jerarquía entre ellos. Creía yo entonces, y sigo creyendo ahora, que ensalzar aquí lo que apunto en el haber del «espíritu francés» (por oposición, además, a sus muchos y graves caprichos e incluso vicios que, hasta nueva orden, podríamos tildar de redhibitorios), del mismo modo en que, desde las primeras páginas de* Arcano 17*, elogio las aportaciones de otras culturas —la italiana, la inglesa, la alemana o la rusa— con las que estimo que estamos universalmente en deuda, no implicaba que le estuviese atribuyendo a la palabra «Francia» ningún mérito excepcional. Si me equivoqué en algún momento fue —confío en ello— cediendo al ardor polémico que nos hace perder un poco el control sobre las palabras, como cuando hablé de «verdadera» tradición en contraposición con otra que desde entonces no ha resultado ser menos viable. Puede que también cometiera la ingenuidad de admitir, sin más garantía que algunas informaciones seguramente apresuradas y tendenciosas, que París había conseguido encontrar en sí misma las fuerzas necesarias para liberarse.*

Con el deseo de apaciguar completamente las inquietudes que acabo de abordar, pero también para demostrar que no creo que deba abandonarme a otros y más graves arrepentimientos, remito al lector a la conferencia que pronuncié ante los

estudiantes de Yale «Situación del superrealismo entre las dos guerras mundiales», 1942)[592]*, y reproduzco aquí este texto prácticamente desconocido (y, bajo su primer aspecto, desfigurado por las erratas), fechado en mayo de 1943 y publicado en el número 2 de* Monde libre *sin haberme plegado excesivamente —creo— al tono oficial de esa revista, que me lo había encargado*:

LUZ NEGRA[593]

Disculpa que dude en presentarte mi ofrenda, divinidad insaciable de la guerra. Conozco bien la clase de sacrificios que se te hacen hoy en día, y sé que ya ni siquiera tienes que agacharte para recogerlos. Pero ¿y si aún así me atreviese a hablar de aquello que nos negamos a darte? Nuevamente estás aquí, feroz deidad inmunda, destrozando tus grandes juguetes azules que se relevan continuamente, cada vez más numerosos, cada vez más perfeccionados, en medio de una nube de moscas. Aprovechando la ocasión, una vez más haces decir a los hombres que, como existes desde siempre, existirás por siempre, y ciertamente nada te es tan propicio como esa filosofía del «eterno retorno» cuya última palabra no debería ser otra que «¿a santo de qué?». No creas, sin embargo, que tu presencia y tu virulencia me imponen hasta el punto de hacerme dudar si la clave para acabar definitivamente contigo está o no al alcance del hombre, que tan bien ha sabido conjurar la peste o la rabia. Por ahora, las circunstancias actuales tan sólo nos permiten soñar con ello: el mal es demasiado grande, nos presiona con demasiada pujanza, y únicamente podremos empezar a arrostrarlo en el momento en que toda esperanza de cura preventiva se haya desvanecido.

Llegará un día en que el hombre, tras haber dejado nuevamente la guerra atrás, deberá convencerse a toda costa de que ésta no tiene por qué representarse más ante sus ojos. Ese día deberemos aunar todas nuestras fuerzas para atajar los ardides del fatalismo y del escepticismo, o sea del cinismo. Pero antes tendremos que despojar a aquellos que se vanaglorian de tales actitudes del provecho monetario o de cualquier otro tipo que esperen sacar de ellas, pues sin esto no habremos conseguido, ciertamente, *nada de hecho*. Labor histórica, digna de los mejores, pero cuya iniciativa y cuyas modalidades dependen también de las condiciones de desarrollo posterior de la guerra actual, las cuales pueden y deber ser precisamente conjeturadas.

Pero, al margen de todo lo que anticipemos en este terreno, la guerra, en tanto que fenómeno del que somos testigos, se presta a diversas observaciones que pueden resultar de gran interés en el futuro. Aunque la guerra tiende a hacerse pasar por la solución postrera que exigen ciertos conflictos entre los pueblos, es innegable que encubre una compleja serie de pulsiones individuales más o menos semejantes que anhelan cumplirse en ella. La conciencia humana ha actuado de mala manera cada

vez que ha creído hacer justicia a la guerra. Para acabar con ella no basta con revocar su fundamento. Aun asimilando a la humanidad entera a un único cuerpo, ¿quién se atrevería a sostener que la generalización de esa «sangría» arcaica podría aliviar sus males? ¿Y quién no se percata de la manera en que la guerra retuerce la noción misma de *derecho* (tan fácil de subjetivar y de exaltar en cada campo bélico) desde el momento en que, amenazado por la fuerza bruta, él mismo debe apelar a la fuerza bruta y, en consecuencia, someterse a ella? Ya *a priori* estas meras conjeturas nos impiden sentir la menor complacencia mental con la idea de la guerra. Para haberse perpetuado hasta nuestros días, si no con el consentimiento, sí al menos con la resignación del hombre, es obvio que la guerra debe de entrañar un sinfín de oscuras formas de seducción.

Por eso, hasta que no reflexionemos seriamente sobre ella, considerándola no en sus fines más o menos manifiestos sino en los medios que emplea, no en su inconcebible razón de ser sino en su *estructura*, no podremos prevenir su retorno.

Sé que ello nos expondría a reflexiones muy amargas, no lo niego, pero creo que podemos asumir el peso de éstas si a ese precio obtenemos más clarividencia, máxime si nos convencemos de que el remedio tan sólo puede surgir de una apreciación mucho menos superficial de la enfermedad.

Lo primero que debemos hacer es despojar a la guerra de sus cartas de hidalguía, pues ciertamente —entiéndaseme bien— hay en su marco abominable mucha grandeza desplegada. Una grandeza que, cuando es *verdadera*, da, teatralmente, la medida de ciertos hombres. En un clima menos inclemente, el derroche de generosidad de tales individuos podría ser igual y, recíprocamente, menos vano. El heroísmo militar ofrece al menos la contrapartida de que en el transcurso de la batalla a veces hay que concedérselo también al adversario, lo cual lleva a estimar diversas partes —siempre las más activas, sin duda algunas de las más responsables— de un *todo* que se ha jurado aborrecer. Punto especialmente sensible en el seno de las múltiples líneas de interferencias que recorren la guerra y cuya red representa para el hombre la más cruel ambivalencia de sentimientos[594].

Las divergencias ideológicas que enemistan a una nación con otra, a un grupo de naciones con otro, aun siendo lo bastante fuertes como para provocar o aligerar el sacrificio de millones de seres, motivando teóricamente las guerras, forman parte de la *superestructura*. Bajo esta funciona un sistema que malquista no sólo al «yo» y al «ello», como aseveró Freud, sino también, en los límites de las etnias, de los Estados, de los regímenes, de las castas, de las creencias, a un «nosotros» (¿orgánico o puramente convencional?) que se comporta como el híbrido de los otros dos. Ese *nosotros* restrictivo, erizado con todas las espinas del «superyó» (o *ideal del yo*) y con algunas más, al parecer, complica y desnaturaliza hasta tal punto la vida que deberemos emplear todos nuestros recursos para disolverlo en el *todos*, teniendo al ser humano como único e incondicional signo de reconocimiento.

Uno de los aspectos más insólitos de este conflicto bélico es que en él se

manifiesta sin tapujos el gusto de la guerra por la guerra, sobre todo en el bando de nuestros enemigos. El fascismo no teme convertirlo en la higiene mental suprema. Una idea en la que, hacia 1910, ya se recreó el futurismo italiano, buscando en apariencia nada más que provocar un burdo revuelo publicitario, pero con la que a la larga terminó proporcionando una base de codificación a los teóricos del nacionalsocialismo, cuyo prototipo sigue siendo Ernst Jünger: «En las discordias y en la guerra, donde el hombre rasga todas las convenciones y todos los tratados no son más que los andrajos remendados de un mendigo, la bestialidad emerge desde el fondo del alma como un monstruo misterioso… El placer por la sangre flota por encima de la guerra como una vela roja sobre una sombría galera[595]». Mística atroz, ante la cual, sin embargo, debemos inclinarnos, si es verdad que hoy luchamos para purgar el mundo de ella. La forma en la obra de Jünger ¿sería acaso tan lírica, incluso puesta al servicio de un fondo erróneo y, para colmo, criminal, si no acotase uno de los mayores momentos de desesperación que ha sufrido la humanidad? Ese es el *fallo*, el gusano vencedor que debemos descubrir en el centro del hermoso fruto.

¿Es cierto, o más bien será verdad mañana, que ese fallo es específica, exclusivamente alemán? Convengo en que en él podemos ver la supervivencia de ciertos mitos como el de los Jóvenes Hombres Bestia de la antigua Germania. Y sin embargo… La tarde en que se iba a confirmar la declaración de guerra, en Francia, yo estaba acodado en una ventana que daba al patio interior del Fuerte de Nogent, observando lo que ocurría abajo. La radio acababa de anunciar que las hostilidades comenzarían a las cinco. Imposible reconocer en aquellos grupos de personas la emoción que una noticia así podría haber suscitado. Excluida, a decir verdad, toda reacción sensible que estuviese a la altura del acontecimiento, de entrada surgió una vaga alegría que luego se fue intensificando con el transcurso del tiempo. Más de una hora, más de cinco minutos. El bullicio creciente, la cantidad de contorsiones evocaban un recreo escolar. En las esquinas, los más veteranos, los que ya llevaban puesta, desde el día anterior, su blusa de faena, se acaloraban jugando al tute, con la posibilidad, abierta ahora, de reanudar incesantemente la partida. Ante aquel espectáculo de tamaña inconsecuencia, el médico que estaba junto a mí, acodado en la ventana, se echó de pronto a llorar, pese a ser un hombre bastante duro. Por desgracia, no basta con deplorar la euforia ajena, tan desconcertante a primera vista: hay que descubrir sus causas, las cuales se hallan, para mí, en la banalidad y en las convenciones que impone la vida social en tiempos de paz. Una vida, para la mayoría de las personas, restringida, más o menos inconscientemente, por la necesidad de un trabajo que no han elegido, por los agobios de la tutela familiar o por las preocupaciones de un hogar desprovisto del calor del corazón que les impiden disponer libremente de sí mismas, y, con mucha más frecuencia aún, por el *hastío* que sienten al volver a pasar hoy, poco más o menos, por el mismo lugar por el que pasaron ayer. El inmenso partido práctico que saca la guerra de esta forma tan común de insatisfacción me lleva a pensar que, para evitar nuevas guerras, deberemos atajar

primera y radicalmente todo lo que engendra dicha insatisfacción a escala universal.

No es cuestión de plantear aquí los medios para conseguir que tanta gente deje de hallar en la guerra una válvula de escape con la que aliviar la monotonía y la angustia de su existencia individual, entre otras razones porque la divulgación de tales medios podría parecer prematura. No obstante, permítaseme decir al menos que urge elaborar algunos *planes* para afrontar ese problema y ponerlos a buen recaudo, y que la primera cualidad que habría que exigir a sus hacedores sería una extrema audacia.

Existe en el hombre, antes de nada, una terrible necesidad de infancia persistente que pide ser colmada. Recordemos, por ejemplo, esa escena tan perturbadora de la película *Victoria en el desierto*[596]: durante una hora hemos visto lo que ha sido el infierno de Libia. Ahora innumerables prisioneros italianos, agotados, destrozados física y moralmente, desfilan de espaldas a nosotros. Pero de pronto uno de ellos descubre que hay una cámara y todos los que le rodean se vuelven hacia ella. *¡Les van a ver en la pantalla!* ¿Quiénes? ¿Sus amigos o sus enemigos? Ni siquiera se lo plantean, y comienzan a *sonreír*. Sin duda, en algún otro lugar, en una situación similar, otros muchos prisioneros han sonreído como ellos.

El mecanismo de compensación que, en el colmo del sufrimiento, nos impulsa a procurar de manera desesperada el placer más inocente, más fútil, aparece captado ahí en vivo y en directo. Estamos cerca de esas reacciones afectivas paradójicas que se describen en los estudios sobre la demencia precoz. Pero, al margen de la patología y sin perjuicio, naturalmente, de las hazañas que abundan en las guerras y que tanto nos subyugan, la miseria moral de esta época es infinita.

Sólo agarrándola por el cuello empezaremos realmente a acabar con la cólera inmemorial de esa sarta de demonios llamada petróleo o salitre.

Hay que *reapasionar* la vida humana, revalorizarla, cada quien teniendo en cuenta, si es preciso, todo aquello que, muy probablemente, tan sólo le es dado una vez. Para ello, tal vez debamos concederle una importancia y una libertad muy distintas. Ojalá que los cuentistas árabes, que viven al aire libre y gozan actualmente de una insólita popularidad, creen escuela entre nosotros, a fin de que algún día veamos actuar a sus émulos en nuestras plazas de América, de Europa. ¡Y que la imaginación, tan vergonzosamente canalizada, siga su curso por doquier! Ojalá que las fiestas, donde todos y cada uno puedan tomar parte, sean concebidas con la suficiente liberalidad como para agotar periódicamente todo el vigor fosfórico contenido en el hombre. Durante nuestra juventud, la veleidad de éstas se manifestaba aún en París ciertas noches del 14 de julio, ciertas mañanas del 1 de mayo en que, a pesar de la vigilancia creciente de los cerradores de ventanas, soplaba de manera intermitente el aire de la libertad.

Cualquier esfuerzo de reajuste económico del mundo —algo primordial, a mi juicio— pecará tarde o temprano de insuficiencia si no se tiene en cuenta ese anhelo de curiosidad, de fasto y sobre todo de gozar de mayores oportunidades en esta existencia. Un pintor amigo mío me escribió hace poco desde México

fl que no pudo resistir la tentación de ir a ver un volcán que había surgido una semana antes en los alrededores de la ciudad de Uruapan[597]. Unos trescientos temblores de tierra habían anunciado el nacimiento del volcán. Por su cráter, que ahora tiene una altura de ciento cincuenta metros, en medio de soberbias llamas a lo Matta, escupe bloques de roca del tamaño de una casa. «Cada siete segundos, más o menos —añade mi amigo— se produce una explosión, acompañada de nuevos temblores de tierra». Pero lo más interesante que me cuenta mi amigo es lo mucho que le chocó la mezcla de alegría y de orgullo de los habitantes que halló por el camino. ¡Un nuevo volcán, y tan bien dotado, al ladito de sus casas! Ciertamente, los campesinos indígenas, tanto del pueblo de Ajuno como de los demás, están frustrados del todo. ¿Qué no habrá que devolverles, y que darles, por añadidura, para que se alejen sin nostalgia de su volcán?

Por el momento, tan sólo querría invitar a reflexionar sobre este aspecto, el más descuidado, del problema de la *infraestructura*. Por mi parte, sigo convencido de que la acción, incluso bajo la forma rigurosa e indiscutible en que la realizan quienes luchan ahora en nombre de la libertad, tan sólo adquirirá pleno valor cuando al fin la sociedad deje de coartar la interpretación del mundo[598], es decir, cuando siga preguntándose, sin absurdas ilusiones, de qué puede estar hecha esa libertad. Lo demás es oscurantismo y, lo queramos o no, profascismo[599]. En vista de las soluciones que esta cuestión exige de todos nosotros, la rutina, cubierta de terciopelo, resulta más amenazante, oculta más angustia y más muerte que la supuesta utopía. De hecho, ante el vacío absoluto al que nos han abocado las ideas preconcebidas, sería muy útil permitir que esta última se expresase a sus anchas, públicamente o no. Una joven, bella y sumida en una de esas ensoñaciones de viso profètico que me son tan queridas, me decía el otro día: «¿Lo ves? En este momento no se puede decir nada duro. Y ¿qué es lo *contrario* de duro? Todo lo más que nos dejan escribir hoy en día, y sólo de vez en cuando, es un poema. Por eso debemos hacer niños nubosos. ¿Entiendes? No niños en las nubes, sino niños con partes de nube, sí: niños nubosos».

II

De Isis, que acaba de prometer al Asno de oro que le devolvería su forma humana, dice Apuleyo espléndidamente que «se retrajo en sí misma[600]».

En 1933 *escribí: «La percepción y la representación mental —que en el adulto ordinario parecen oponerse de una manera tan radical— no deben considerarse más que los productos disociados de una* facultad única, original*… de la que existen huellas tanto en el hombre primitivo como en el niño. Todos aquellos que se esfuerzan en definir la verdadera condición humana aspiran a recobrar, más o menos confusamente, ese estado de gracia… De manera sistemática, y a salvo de cualquier delirio, podemos trabajar para que la distinción entre lo subjetivo y lo objetivo pierda su necesidad y su valor*[601]*». La búsqueda de semejante «estado de gracia», que, al final de ese texto, designé además con el término* éxtasis *(Teresa de Ávila, los médiums), no ha cesado de parecerme, desde entonces, el supremo recurso contra una vida desprovista de significado, en tanto que sujeta todavía a una concepción del mundo* desnaturalizada. *Aun así, llevado como muchos otros por un impulso completamente intuitivo, opté, en el amor, por la forma pasional y exclusiva, tendente a echar de su lado todo cuanto pueda resultar del acomodamiento, del capricho y del extravío. Sé que esta visión mía del amor ha podido parecer, quizás, estrecha y arbitrariamente limitadora, y durante mucho tiempo me costó encontrar argumentos realmente válidos para defenderla frente a la de los escépticos o, peor aún, la de los libertinos más o menos declarados, con las que chocaba. Y —algo sorprendente—, tal y como pude comprobar* a posteriori, *creo que la mayoría de las disputas surgidas en el seno del superrealismo, tomando como pretexto las divergencias políticas, estaban determinadas en realidad no por cuestiones personales, como se ha insinuado, sino por un desacuerdo irresoluble acerca de esta cuestión. Aquello provocó —lo olvidemos o no, y dado que en cierto plano todos nosotros recorríamos por entonces la misma vía juntos— un cierto alejamiento creciente, a medida que pasaba la vida, y que amenazaba con interponerse entre nosotros en otro plano. Ese «estado de gracia», ya sea que uno elija, al partir, dirigirse hacia él por la senda accidentada y peligrosa que es la suya o bien prefiera —sin preguntarse adonde conducen— los caminos agradables y sombreados, sigue siendo, a mis ojos, el gran divisor y el gran repartidor de las fortunas humanas. Alguien que no tolera que quienes, de una vez por todas, han apostado o no por él se echen luego para atrás. «El amor —dice Michelet— es un sentimiento muy alto y muy noble para una mujer; algo con lo que esta pone en juego su vida». En lo tocante al hombre: nada podrá unir en comprensión mutua, durante mucho tiempo, a aquel que apuesta eso mismo en el amor y aquel que pone objeciones a la hora de arriesgarlo. Eloy puedo decir con absoluta certeza que ese «estado de gracia» proviene de la conciliación* en un solo ser *de todo cuanto cabe esperar* de lo exterior y de lo interior, *y que existe desde*

el instante único en que, durante el acto amoroso, la exaltación plena de los placeres de los sentidos no se distingue ya de la realización fulgurante de todos los anhelos del espíritu. Todo cuanto esté por debajo de ese cénit no puede valerse en modo alguno del nombre amor. *Al contrario: más bien revela la peor complacencia por aquello que nosotros, los superrealistas, nos propusimos combatir; evidencia de antemano una renuncia espiritual cuyos otros aspectos no tardarán sin duda en manifestarse. Yo digo que esta causa de la reconciliación de la percepción física y de la representación mental es* una, *y que no cabe escatimar en el ámbito del amor lo que uno está dispuesto a conceder en el ámbito de la expresión. En la medida en que el superrealismo no se abstiene de juzgar con crudeza la poesía o la pintura que aún hoy sigue apelando a un único resorte sensorial o intelectual, tampoco debe evitar mostrarse, en su mismísimo seno, igual de severo con esa suerte de frivolidad* irreparable. *La andadura superrealista ha de ser la misma en ambos casos. El acto amoroso, idéntico en rango y dignidad al cuadro o al poema, se descalifica a sí mismo si para la persona que se entrega a él no entraña el* entrar en trance.

La eternidad está ahí, como en ninguna otra parte, aprehendida en el instante mismo. El tembloroso espejo lunar reaparece en la frente de la noche coronada de espigas y de nardos, que iluminan por sí solos un rostro y un seno divinos que conjugan, bajo el viento estival, las turbulentas volutas de unos rizos rubios o azules. El ibis, el chacal, el buitre y la serpiente, asistidos por Nefti, tan sólo aguardan la señal. El secreto imperecedero se inscribe una vez más en la arena[602].

III

La tarde del pasado domingo 27 de abril bahía quedado con mis amigos Jacques Hérold y Victor Brauner en subir juntos a lo alto de la Torre Saint-Jacques. La idea se nos había ocurrido varios días antes, después de relatarles la enigmática aventura vivida por un joven pintor que, a su vez, me la había contado a mí: Jacques Halpern[603]*, a quien conozco desde hace muy poco, pero al que tengo por un hombre excepcionalmente inspirado. Para no desvirtuar el ambiente que transmite esta aventura, me esforzaré de nuevo en reproducir sus propias palabras:*

Aquel día, al salir de mi casa —Halpern vive donde comienza el bulevar Sébastopol— había tomado, en contra de mi costumbre, la calle des Lombards y girado en la esquina de la calle Saint-Denis.

Estaba cruzando la calle de Rivoli cuando mi mirada fue a clavarse en la torre Saint-Jacques (como vivo cerca de ese monumento, apenas suelo prestarle atención). Las palabras torre Saint-Jacques *me persiguieron hasta las cercanías de la plaza du Châtelet donde, de nuevo, me sorprendí a mí mismo fijándome intensamente en el número del autobús que enfilaba la calle Saint-Denis: era el 21. En ese instante sonaban las tres en el reloj del Palacio de Justicia.*

Imposible hacer caso omiso de aquellos tres elementos que tan imperiosamente tendían a concordar:

Torre Saint-Jacques, el 21, a las 3.

La frase que componían parecía un mensaje (y, en cuanto me percaté de ello, la angustia que había experimentado hasta ese momento dio paso a un agradable sentimiento de alivio). Durante ese día, y también durante los días siguientes, volví a pensar en ella con frecuencia, y ya no conseguí librarme de la obsesión que me produjo hasta otorgarle la verosimilitud de una cita. El deseo y la ansiedad de que llegase por fin el día fijado se manifestaban en mí por medio de sacudidas fulminantes e intermitentes.

Viernes 21 de marzo de 1947. *Tras entrar en el jardín Saint-Jacques a las* 3 *menos* 2 *minutos de la tarde, me senté de cara a la torre, en el lado que da a la avenida Victoria.*

Pasan varios minutos. No consigo apartar la vista de la cúspide de la torre hasta el momento en que veo sangre en ella.

Entonces percibo a un hombre que viene hacia mí (tan sólo estamos los dos en el jardín). No: pasa de largo. Se detiene un poco más allá. Vuelve sobre sus pasos. Me mira. Los ojos, de un azul extraño… húmedos. Se sienta, habla, me tutea. *(Mi cuello, en la región vertebral, se había petrificado, y me estallaban las sienes). Su edad, su voz: indefinibles.*

Lo maravilloso[604]*. Atención, reflexión, lógica, de nada me sirven. Ya no soy dueño de mí mismo. Soy, plenamente.*

Sin embargo, durante la conversación, esta frase, más timbrada que las otras: —Yo no amo. No puedo amar ni a los hombres ni a las «mujeres». (Luego pensé en esos vividos diálogos oídos en el entresueño de los que a veces conseguimos arrancar un retazo).

Amenazaba lluvia. El hombre se levantó. Caminamos un rato juntos y tomamos el metro, hablando del tiempo, de la primavera naciente, de la vida en París. A la entrada de las Tullerías nos despedimos.

Número 38, calle de Saint-X, *fue la dirección que me dejó, no sin antes haberme descrito minuciosamente la escalera del inmueble y la habitación del sexto piso donde vivía*.

(Según él, una fuerza misteriosa e irresistible le había llevado ese día a la Torre Saint-Jacques, pues no salía jamás, y yo podía llamar a su puerta cualquier día a cualquier hora).

Poco tiempo después, impresionado aún por un sueño premonitorio que había tenido, decidí allegarme al lugar indicado.

El interior de la casa era tal y como él me la había descrito punto por punto, pero nadie, ni la portera ni los inquilinos, conocía a ningún individuo que respondiera a ese nombre y a ese aspecto.

Todo quería que ese hombre siguiese siendo para mí el desconocido.

Obviamente, la naturaleza de este relato no podía sino reavivar el entusiasmo que, ya desde hace tiempo, tal y como demuestran muchos de mis escritos y muchas de mis declaraciones anteriores, despierta en mí la Torre Saint-Jacques[605]*. Es cierto que mi mente ha rondado con frecuencia ese crisol, cargado poderosamente para mí de un sentido oculto, bien porque participa de la vida doblemente encubierta (una vez porque desapareció, dejando tras ella este trofeo gigante, y otra porque afiló la sagacidad de los filósofos herméticos) de la iglesia Saint-Jacques de la Boucherie, bien porque goza de la fama de ser el lugar de París al que volvió Flamel después de morir. (Bastaría apenas con esto para que «el Hombre vestido de negro», observado antaño en uno de los osarios del cementerio de los Inocentes, y en el que los alquimistas reconocieron* al Cuervo *que hay que decapitar, le diese al interlocutor de Jacques Halpern un carácter aún más alucinante*[606]*). Y aunque muchas veces había intentado entrar en ella, a la caza de algún hallazgo increíble, nunca lo había logrado.*

El domingo 27 de abril, mis amigos y yo apenas si pudimos echar una ojeada, forzosamente muy rápida, al interior de la torre. Además, hacía un día muy bueno y demasiado claro. En fin: fuera por lo que fuere, lo insólito se escabulló. El aire ni siquiera pesaba alrededor de la estatua de Pascal (aunque, como es sabido, sus experiencias en ese lugar confirmaron las de Torricelli[607]*). Una agencia de meteorología vegetaba miserablemente por encima de su cabeza.*

Desde lo alto de la torre, que, debido a las sucesivas y excesivas restauraciones, tan sólo conserva un elemento original (la gárgola norte, creo), se veía al menos la soberbia vista de un París en cierto modo teórico y fuera del tiempo. Allí, a vuelo de pájaro, cayendo en picado en el emocionante color perla de los techos, nada captó tanto mi atención como la vida tan distinta de las arterias que van desde el Temple al Marais, con sus domingueros mirones pasados y por venir, muy soportables a esa distancia, y, no menos inmemorial, el jueguecillo esquemático y preciso de la prostitución en las esquinas claras del cuadro.

Con los oídos de Apollinaire, escuchaba el sonido de las campanas de Saint-Merry[608].

Al atardecer del día siguiente, 28 de abril[609]*, Hérold, tras leer la dedicatoria que yo había escrito en su ejemplar de mi* Oda a Charles Fourier, *me pidió que le explicase una de las frases. Se trataba del comentario, mitad jocoso, mitad poético, con el que yo había prolongado la siguiente frase de Fourier*: «Isócrates *hizo el elogio de Busiris…*; Cardan, *de Nerón…*; Heinsius, *del Piojo…*; Majoragius, *del Fango…*; Homero, *de las Ranas y las Ratas…*; Passerai, *de la Nada…*; Lafare, *de la Pereza*[610] [611]».

«Ese Passerai existencialista —había añadido yo— no ha llegado hasta nosotros. El marqués de La Fare nos viene con un arrendajo posado en su dedo índice». Hérold quería saber lo que yo daba a entender con ese pájaro. Le respondí que este Igeai, en francés] era puramente la transposición (por proximidad homofónica) de la letra g *que le falta a La Fare para transformarse en Lafargue, más conocido y sin duda más digno de serlo como autor de un* Elogio de la pereza (*aunque salta a la vista que mi frase, semiautomàtica, obvia la* u *que sigue a la* g). *El susodicho comentario, que tal vez a algunos les resulte extravagante, servía, además, para introducir la dedicatoria propiamente dicha: «A Véra y Jacques Hérold, con quien admiraba ayer el "diamante babero*[612]*" de Australia en el mercado de los pájaros…». (Después de visitar la Torre Saint-Jacques habíamos dado una vuelta por ese mercado: la única curiosidad que hallamos en sus jaulas fue una pareja de «diamantes babero» que saltaban más rápido que los otros y en cuyo plumaje, al margen de otros colores más raros que ahora mismo me costaría pormenorizar, predominaba el gris soleado de los techos acariciados con la vista poco antes, con un pétalo de violeta oscuro en el lugar del canto. Confío en no estar abandonándome a una digresión al subrayar aquí, a propòsito de esta ave, que las preocupaciones de Hérold en el terreno plástico se centran, como nunca antes de él, en el vidrio, y, a propósito de la* Oda, *que su mujer Véra se había comprometido a inaugurar el* j *de mayo una exposición titulada* Fourier vidente, *en el ateneo del grupo anarquista del distrito XV de París; cosa que no supe hasta el día siguiente).*

Apenas si había terminado de explicarme acerca del por qué del «arrendajo» [geai], *cuando Hérold me manifestó su más viva sorpresa compartiendo conmigo una experiencia que ya figura entre las más relevantes de mi vida. Me contó que el día anterior había comprado una obra recién publicada sobre* Gérard de Nerval y las doctrinas esotéricas[613] [614], *y que la portada del libro reproducía un retrato del poeta enmarcado por varias inscripciones de su puño y letra que, según él, parecían hechas para maravillarme, y que enseguida pasó a detallarme. (Pero, dado que he conseguido hacerme ya con el libro, lo mejor será describir aquí la página* de visu). *Tal y como pude constatar luego, se trataba de un retrato que yo ya conocía: es el mismo que aparece, aunque sin sus márgenes, en la obra de Aristide Marie*: Gérard de Nerval[615]. *El mismo sobre el que el poeta escribió a Georges Bell el 1 de junio de 1854*:

> *Tiemblo al volver a ver, expuesto en los escaparates, cierto retrato para el que me hicieron posar, cuando yo estaba enfermo, so pretexto de una biografía necrológica. El artista que lo hizo es un hombre con talento, pero ¡su obra* se me asemeja demasiado! *Dígale a todo el mundo que se trata de un retrato muy logrado pero póstumo; quiero lavarme la cara con ambrosía, si los dioses tienen a bien concederme al menos medio vaso de ella.*

Respecto a las inscripciones, inéditas hasta ahora en su conjunto, son de lo más inquietante. Están compuestas por las siguientes palabras: en el margen superior, a la izquierda: «Cisne alemán»; en el centro: «fuego G raro», estando la dependencia Je la letra G y del adjetivo subrayada por un pequeño signo de unión. El paso de la letra G a la palabra geai *[arrendajo], como en mi dedicatoria, está claramente especificado a la derecha por el esbozo de un pájaro enjaulado*[616]. *Partiendo de esa G, no puedo, por mi parte, dejar de llamar la atención sobre la curiosa postura de Nerval en ese retrato, con el índice de la mano izquierda apoyado meditativamente en el mentón y alineado, en la plancha del grabado, justo debajo de la letra.* Y *lo más importante: dudo que los lectores familiarizados con la obra de Rimbaud descubran sin estremecerse las palabras que figuran en el margen inferior: «Yo soy el otro», precedidas por un signo de interrogación y como signadas por un hexagrama con un punto en el centro (todo esto en lo tocante a los signos cabalísticos que, según Aristide Marie, «aderezan» el retrato). La célebre afirmación «YO es otro» de la «Carta del Vidente» retrocede así de golpe, inesperadamente, en el tiempo, planteando un problema de* origen *que pide ser resuelto de una vez*[617].

Esa obra, que había llegado a mis manos por una vía tan indirecta, tan anormal (y poco después de que, en un texto titulado «Ante el telón[618][619]*», me hubiese ocupado abiertamente de la «cábala fonética»), me reservaba, además, otra sorpresa no menos perturbadora. Así como, a finales de 1940, un largo reportaje periodístico, inspirado por los peores odios del momento, me había revelado que el hipotético*

itinerario parisiense de los «vengadores de los Templarios» se confundía con el que inconscientemente había seguido yo con Nadja, no me costó nada convencerme, guiado por la exégesis del señor Jean Richer, de que aquí, en el plano simbólico puro de Arcano 17, *había recorrido con Nerval el surco dorado. Melusina, Esclaramunda de Foix, la Reina de Saba, Isis, La Vertedora del Alba*[620], *las bellísimas en su orden y en su unidad, seguirán siendo mis garantes más seguras*.

La eterna juventud. «1808 = 17»: *Nacimiento de Nerval. Publicación de la* Teoría de los cuatro movimientos y de los destinos generales[621].

Mi única estrella *vive*[622]…

París, 1-3 de mayo de 1947

Bibliografía sucinta

Debido al limitado interés que para él mismo tenían sus versos en comparación con el que sentía por el proceso de creación en sí y, aún más, por la vida, el devenir editorial de los poemas de André Breton fue tan insólito como ellos. Tan sólo publicó cuatro poemarios como tal: *Mont de Pieté* (Monte de piedad, *1919), Clair de terre* (Claro de tierra, 1923), *L'air de l'eau* (El aire del agua, 1934) y *Constellations* (Constelaciones, 1959, a partir de 22 gouaches de Joan Miró). Además de esto, publicó dos selecciones de sus versos, aprovechando para incluir poemas o bien inéditos o bien publicados sueltos: *Le Révolver aux cheveux blancs* (El revolver de pelo cano, 1932) y *Poèmes* (Poemas, 1948). A todo ello hay que añadir los libros de «escritura automática»: *Les Champs magnétiques* (Los campos magnéticos, 1919, en colaboración con Philippe Soupault) más *Poisson soluble* (Pez soluble, ^24), y los libros escritos a varias manos: *Ralentir travaux* (Aminorar trabajos, 1930, con René Char y Paul Eluard) y *L'inmaculée conception* (La inmaculada concepción, 1930, con Eluard).

Tras su muerte, la editorial Gallimard reunió su obra poética en dos volúmenes: *Clair de terre* (Claro de tierra, 1966, que engloba los poemas de su primera y segunda etapa, hasta *Au lavoir noir*, El lavadero negro, 1936) y *Signe ascendant* (Signo ascendente, que engloba los poemas de su tercera etapa, la representada en este volumen).

Finalmente, a partir de 1988, la Bibliothèque de la Pléiade comenzó a publicar sus *Œuvres complètes* (lírica, prosística, ensayistica, etc.) en cuatro tomos.

LIBROS DE ANDRÉ BRETON RELATIVOS A LAS OBRAS TRADUCIDAS EN ESTE VOLUMEN

André Breton, *Œuvres complètes*, tomos I, II, III y IV, edición de Marguerite Bonnet con la colaboración de Philippe Bernier, Etienne-Alain Hubert y José Pierre, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 1988-2008.

—, *André Breton, 42, Rue Fontaine*, París, Calméis Cohen, 2003. [Ocho libros-catálogos de la Colección André Breton vendida en subasta pública que ahora pueden consultarse en este enlace de Internet: www.andrebreton.fr/]

—, *Antología de la poesía surrealista*, estudio preliminar, selección, notas y traducciones de Aldo Pellegrini, Barcelona, Buenos Aires, Argonauta, (1981, 2006 respectivamente).

—, *Antología (1913-1966),* selección y prólogo de Marguerite Bonnet, traducción de Tomás Segovia, México, Siglo xxi Editores, 2008 (14.ª ed.).

—, *Arcane 17*, fac-similé du manuscrit original, édition péparée et présentée par Henri Béhar, Paris, Biro Éditeur, 2008.

—, *Arcane 17*, seguido de *Ajours* y *Luz negra*, version castellana de Ramón Mayrata y Carlos West, Madrid, Al-Borak, 1972.
—, *Arcane 17*, traducción de Marisol Vera Giusti, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001.
—, *Arcanum 17*, translated from the french by Zack Rogow and with and Introduction by Anna Balakian, Los Angeles, Green Integer, 2004.
—, *Manifiestos del surrealismo*, traducción de Andrés Bosch, Madrid, Guadarrama, 1974.
—, *Ode à Charles Fourier*, commenté par Jean Gaulmier, París, Fata Morgana, 1994.
—, *Poésie et autre*. Textes choisis et présentés par Gérard Legrand, Paris, Le Club du meilleur livre, i960.
—, *Poemas I, II*, traducción de Manuel Álvarez Ortega, Madrid, Visor, 1993 (2.ª ed.).

LIBROS SOBRE ANDRÉ BRETON Y OTROS RELATIVOS A LAS OBRAS TRADUCIDAS EN ESTE VOLUMEN

Balakian, Anna, *André Breton, mago del surrealismo*, traducción de Julieta Sucre, Caracas, Monte Ávila Editores, 1976 *[André Breton, Magus of Surrealism*, Oxford, Oxford University Press, 1971).
—, *Surrealism: The Road to the Absolute*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
Beecher, Jonathan, *Fourier, le visionnaire et son monde*, París, Fayard, 1993.
Bédouin, Jean-Louis, *André Breton*, Paris, Seghers, 1955 (reed. 1970).
Béhar, Henri, *Les pensées d'André Breton*, Paris, Centre de Recherches du Surréalisme, Bibliothèque Mélusine, 1988.
—, *André Breton: Le grand indésirable*, Paris, Fayard, édition revue et augmentée, 2005.
—, *Dictionnaire André Breton*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
Blachère, Jean-Claude, *Les totems d'André Breton. Surréalisme et primitivisme littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2000.
Breuil, Eddie, *Clair de Terre* d'André Breton, Foliothèque, Paris, Gallimard, 2009.
Carrouges, Michel, *André Breton y los datos fundamentales del surrealismo*, traducción de Ángel Zapata, Madrid, Gens Editores, 2008.
Duits, Charles, *André Breton a dit-il passe*, Paris, Éditions Denóel, 1969.
Durozoi, Gérard y Lecherbonnier, Bernard, *André Breton. La escritura surrealista*, Madrid, Guadarrama, 1976.
Fourier, Charles, *Œuvres complètes* en 12 volumes: Complétées par tous les textes tardifs, dispersés et inédits publiés de 1845 à 1858, Paris, Éditions Slatkine, 2012.

—, *Oeuvres complètes*, Paris, BiblioBazaar, 2009.
Gracq, Julien, *André Breton: Quelques aspects de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1989.
Kopp, Robert, *Album Breton*, Paris, Gallimard, 2008.
Legrand, Gérard, *André Breton en son temps*, Paris, Le Soleil Noir, 1976.
—, *Breton*, Paris, Belfond, 1998.
Riasanovsky, Nicholas V., *The Teaching of Charles Fourier*, California, University of California Press, 1969.
Tôrok, Jean-Paul, *André Breton Ou la Hantise de l'Absolu*, Paris, L'Harmattan, 2011.
Vielwahr, André, *S'affranchir des contradictions: André Breton de 1925 à 1930*, Paris, L'Harmattan, 2000.
VV. AA., *André Breton*, catálogo de la exposición organizada por el Centre Georges Pompidou, París, 1991.
VV. AA., *André Breton. Essais et témoignages*, recueillis par Marc Eigeldinger, Neuchâtel, A la Baconnière, 1950.

LIBROS SOBRE EL SUPERREALISMO Y OTROS RELATIVOS A TEMAS ABORDADOS EN ESTE VOLUMEN

Alexandrian, Sarane, *Los libertadores del amor*, Barcelona, Ruedo Ibérico, 1980.
Allmer, Patrice (ed.), *Angels of Anarchy: Women Artists and Surrealism*, Munich, Prestel Publishing, 2009.
Bartoli-Anglard, Véronique, *Le Surréalisme*, París, Nathan, 1989.
Béhar, Henri y Carassou, Michel, *Le Surréalisme*, París, Le Livre de Poche, 1992.
Biro, Adam y Passeron, René (dir.), *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses environs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.
Bonnet Correa, Antonio (coord.), *El surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983.
Chénieux-Gendron, Jacqueline, *El surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
Choucha, Nadia, *Surrealism and the Occult: Shamanism, Magic, Alchemy and the Birth of an Artistic Movement*, Vermont, Destiny Books, 1992.
González Gómez, Xesús, *Dicionario de surrealismo e de surrealistas*, Santiago de Compostela, Promocións Culturáis Galegas S.A., Edicións A Nosa Terra, Fundación Eugenio Grandi, 2009.
Hemus, Ruth, *Dada's Women*, Yale University Press, 2009.
Lepetit, Patrick, *Surréalisme et ésotérisme*, Paris, Rafaël de Surtís, 2008.
—, *Le Surréalisme, parcours souterrain*, Paris, Dervy, 2012.
Mabille, Pierre, *Le Miroir du merveilleux*, préfacé d'André Breton, Paris, Éditions de Minuit, Alençon impr., 1962 (1.ª ed. 1940, Paris, Le Sagittaire).
—, *Le merveilleux*, Paris, Fata Morgana, 1992.

Nadeau, Maurice, *Historia del surrealismo*, traducción de Juan Ramón Capella, Barcelona, Ariel, 1972.
Pariente, Ángel, *Diccionario temático del surrealismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
—, *Razonando desorden. Textos y declaraciones surrealistas, 1924/1939*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2008.
—, *Repertorio de ideas del surrealismo (1919-1970)*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2014.
Péret, Benjamin, *Anthologie de l'Amour Sublime*, Paris, Albin Michel, 1956.
—, *Le déshonneur des poètes* suivi de *La parole est à Péret*, Paris, Mille et une nuits, 1986.
Pierre, José, *Surréalisme et anarchie: Les «billets surréalistes» du Libertaire, 12 octobre 1931-8 janvier* 1953, Paris, Plasma, 1983.
Rabinovitch, Celia, *Surrealism and the Sacred: Power, Eros and the Occult in Modem Art*, Boulder, Colorado, Westview Press, 2004.
Rispail, Jean-Luc, *Les surréalistes: une génération entre le revé et l'action*, Paris, Galimard, 1991.
Rosemont, Pénélope, *Surrealist Women: An International Anthology (Surrealist Revolution Series)*, University of Texas Press, 1998.
Rothenberg, Jerome y Rothenberg, Diane, *Symposium of the Whole: A Range of Discourse Toward an Ethnopetics*, University of California Press, 1983.
Spiteri, Raymond y LaCoss, Donald, *Surrealism, Politics and Culture, Studies in European Cultural Transition*, vol. 16, Ciudad, Ashgate, Aldershot and Burlington, 2003.
VV. AA., *El surrealismo y sus imágenes*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002.
VV. AA., *La Subversión des images*, catálogo de la exposición organizada por el Centre Georges Pompidou, París, 2009.
W. AA., *Surrealismo: El ojo soluble*, edición, selección e introducción de Jesús García Gallego, Málaga, *Litoral*, 1987.

Dedicatoria

Esta traducción, una de las más arduas y complejas pero también más enriquecedoras e iluminadoras que he realizado nunca, está dedicada (por este orden en el que nadie prima):

A François Davo y Ramiro Torres, poetas y amigos extraordinarios, *compañeiros* del Grupo Superrealista Galego, que me ayudaron constantemente *en todos los planos*, a todos los niveles.

A mi hija Laura (Nuna), por la que siento un amor que, día tras día, me enraíza en la Vida, y que es uno de esos seres imprescindibles que el mundo tanto necesita.

A ti, por quien he soñado hasta la desesperanza, sin saber que, por fin, mañana nuevamente te amaría; a los muertos y a las muertas de tanta felicidad.

A Jordi Doce, por animarme a realizar esta *labor* en la que yo ni siquiera me había atrevido a pensar.

A todos los miembros de todos los grupos superrealistas del mundo, y en especial a todos mis compañeros del Grupo Superrealista Galego, que sin dios y sin amo siguen luchando por expandir la POESÍA, el AMOR y la LIBERTAD reales.

ANDRÉ BRETON (Tinchebray, Francia, 1896-París, 1966). De origen modesto, comenzó a estudiar medicina desoyendo las presiones familiares (sus padres querían que fuera ingeniero). Movilizado en Nantes, durante la Primera Guerra Mundial, en 1916, conoció a Jacques Vaché, que ejerció sobre él una gran influencia, a pesar de haber escrito únicamente cartas de guerra. Entra en contacto con el mundo del arte, primero a través de Paul Valéry y después del grupo dadaísta en 1916.

Durante la guerra trabajó en hospitales psiquiátricos, donde estudió las obras de Sigmund Freud y sus experimentos con la escritura automática (escritura libre de todo control de la razón y de preocupaciones estéticas o morales), lo que influyó en su formulación de la teoría surrealista. Se convirtió en pionero de los movimientos antirracionalistas conocidos como dadaísmo y surrealismo. En 1920 publicó su primera obra *Los campos magnéticos*, en colaboración con Philippe Soupault, en la que exploraba las posibilidades de la escritura automática. Al año siguiente rompió con Tristan Tzara, el fundador del dadaísmo.

Fundó con Louis Aragon y Philippe Soupault la revista *Littérature*. En 1924 escribió el Manifiesto del surrealismo y a su alrededor se formó un grupo compuesto por Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Éluard, René Crevel, Michel Leiris, Robert Desnos, Benjamin Péret, deseosos de llegar al «Cambiar la vida» de Rimbaud y «Transformar el mundo» de Marx. «El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos y a sustituirlos en la resolución de los principales

problemas de la vida». En este manifiesto además se asientan las bases del automatismo psíquico como medio de expresión artística que surge sin la intervención del intelecto.

Muy pronto el movimiento se acerca a la política y en 1927 Aragon, Éluard y Breton se afilian al Partido Comunista. En 1928 publica en París *Le surréalisme et la peinture*. Con la publicación del *Segundo manifiesto surrealista* (1929) llegó la polémica: Breton, líder del movimiento surrealista, concretaba la noción de surrealismo y afirmaba que debía caminar junto a la revolución marxista. Sin embargo en 1935 abandona el partido al confirmar la imposibilidad de conciliar la búsqueda de la libertad absoluta de los surrealistas con el realismo socialista que veía al arte como instrumento de propaganda de sus postulados.

Octavio Paz, que conoció a Breton cuando llegó a París en 1946, cuenta que el fundador del surrealismo tenía dos caras. Por un lado era una persona tremendamente vitalista, honesta y de gran simpatía personal, por el otro muy intransigente; no en vano se ganó el apodo de «papa del surrealismo» por la obcecación con la que defendía los principios del movimiento y castigaba con la expulsión a aquéllos que se desviaban de sus principios morales o artísticos. Entre los expulsados se encuentran Roger Vitrac, Philippe Soupault, Antonin Artaud, Robert Desnos y Salvador Dalí, al que llama «Ávida Dollars» (anagrama de su nombre). Marcel Duchamp le dedica estas palabras: *No he conocido a ningún hombre que tuviera mayor capacidad de amor, mayor poder de amar la grandeza de la vida, y no se entenderían sus odios si no fuera porque con ellos protegía la cualidad misma de su amor por la vida, por lo maravilloso de la vida. Breton amaba igual que late un corazón. Era el amante del amor en un mundo que cree en la prostitución. Ése es su signo.*

La vanguardia española le citó en revistas como *Alfar, Grecia, Hélix, Terramar, Art*, etc. y en 1922, con motivo de la exposición de Francis Picabia en las Galerías Dalmau, estuvo en España. En 1932 escribe *Los vasos comunicantes* y el libro de poesías *La Inmaculada Concepción* junto a Paul Éluard. En 1935 visitó Tenerife para asistir a la Exposición Surrealista organizada por la revista *Gaceta de Arte*, dirigida por Eduardo Westerdahl, lo que supuso un hito en la historia de la creación cultural en Canarias. Sobre esta experiencia escribió el relato *Le château étoilé* (1935).

En 1934 contrajo matrimonio con Jacqueline Lamba, inspiradora de *El amor loco*. Dos años después nace su hija Aube. Su obra más creativa es *Nadja*, en parte autobiográfica. En 1937 inaugura la galería «Gradiva» en la calle de Seine, viaja a México donde conoce a su admirado Trotski y redacta el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*.

En 1941 se embarca en el Capitaine-Paul-Lemerle hacia Martinica, donde es internado en un campo. Estuvo en una galera repleta de hombres, mujeres y niños, además iba en un lugar más cómodo del barco Claude Lévi-Strauss, con quien

mantuvo una durable amistad por correspondencia en la que discutían sobre estética y originalidad absoluta. Durante la década viajó a Santo Domingo, donde ejerció fuerte influencia en los escritores jóvenes y donde participaba en tertulias de intelectuales en la casa de la pareja de inmigrantes alemanes Erwin Walter Palm e Hilde Domin. Liberado bajo fianza llega a Nueva York para un exilio que durará cinco años y publica los *Prolegómenos a un tercer manifiesto o no*, conocido también como *Tercer manifiesto surrealista*.

Un año después funda en la ciudad estadounidense de Nueva York la revista *VVV*. Es en esa ciudad donde conocerá en 1943 a su nueva esposa, la chilena Elisa Bindhoff Enet. Al comienzo de la Segunda Guerra Mundial, vigilado por el gobierno de Vichy, se refugió en América; volvió a París en 1946. En 1956 funda una nueva publicación, *Le Surrealisme Même*, siguiendo hasta su muerte en 1966 animando al grupo surrealista. Poco antes de morir, decía a Luis Buñuel, *hoy nadie se escandaliza, la sociedad ha encontrado maneras de anular el potencial provocador de una obra de arte, adoptando ante ella una actitud de placer consumista*. Murió en la mañana del 28 de septiembre de 1966, en el hospital Lariboisière (París). Fue enterrado en el cementerio de Batignolles, a pocos metros de la tumba de su amigo Benjamin Péret. Su poesía, recopilada en *Poemas* (1948), revela la influencia de los poetas Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Guillaume Apollinaire, entre otros.

Notas

[1] Aun siendo conscientes de que de los tres términos que se barajaron durante el pasado siglo para traducir el francés *surréalisme* triunfó el único incorrecto (sur-realismo, *stricto sensu*, «realismo del sur»), nosotros siempre hemos creído y defendido que lo propio es emplear el de «superrealismo». Como pruebas, el concepto nietzschiano de *surhomme* y el concepto freudiano de *surmoi*, equivalentes franceses de los castellanos «superhombre» y «superyó». <<

[2] Cf. Sarane Alexandrian, *Los libertadores del amor*, Barcelona, Ruedo Ibérico, 1980, p. 221.

Algunos de los pasajes, vertidos por otras personas al castellano, que citamos a lo largo de esta introducción, a veces han sido retocados por nosotros, bien porque nos convenía para hilar la trama de nuestra argumentación, bien porque, a nuestro juicio, la versión no era del todo correcta. Las citas sacadas de obras gallegas, inglesas o francesas han sido traducidas directamente por nosotros, lo que explica la ausencia de referencia bibliográfica. <<

[3] Anna Balakian, *André Breton, Magus of Surrealism*, Oxford, Oxford University Press, 1971. Existe una edición en castellano (ver «Bibliografía sucinta») de la que también hemos entresacado algunas citas. <<

[4] Gérard Legrand, *André Breton en son temps*, París, Le Soleil Noir, 1976, p. 71. Las últimas líneas aluden a una frase del *Segundo manifiesto del superrealismo*: «Abajo aquellos que, si pudieran, darían el pan maldito incluso a los pájaros». <<

[5] Así denomina Balakian a la tetralogía de *Nadja*, *L'Amor fou* (El amor loco), *Les vases comunicants* (Los vasos comunicantes) y *Arcane 17* (Arcano 17). <<

[6] Cf. Legrand, op. cit., p. 89: «Desde el primer poemario “personal” de Breton, *Claro de tierra*, ¿cómo no sobresaltarse al recordar ese prejuicio según el cual la poesía, en su caso, se halla más bien en las grandes prosas líricas de *El amor loco* o de *Arcano* 17? Prejuicio tenaz, debido a una auténtica conspiración de silencio alimentada, quizás, por la modestia del propio Breton». <<

[7] Cf. Balakian, op. cit. pp. 195-196. <<

[8] Cf. Breton, primer *Manifiesto superrealista*. <<

[9] Cf. Durozoi y Lecherbonnier, *André Breton. La escritura surrealista*, Madrid, Guadarrama, 1976, pp. 69, 71. <<

[10] Cf. Juan Malpartida, http://www.letraslibres.com/revista/relectura/andre-breton. <<

[11] Cf. Breton, «Prolegómenos a un tercer manifiesto del superrealismo o no» (1942). <<

[12] Cf. Breton, *Segundo manifiesto del superrealismo* y nota 3 del mismo. La última cursiva es nuestra. <<

[13] Cf. Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974, pp. 329-332. <<

[14] Cf. Breton, *Arcano 17*. <<

[15] Cf. Charles Duits, *André Breton a dit-il passe*, París, Éditions Denoel, 1969. <<

[16] Cf. Henri Béhar, *Dictionnaire André Breton*, París, Classiques Garnier, 2013. <<

[17] Michel Carrouges, *André Breton y los datos fundamentales deI surrealismo*, Madrid, Gens Editores, 2008, pp. 25-26. Siguiendo la estela de Carrouges, Patrick Lepetit publicó en el 2012 *Le Surréalisme, parcours souterrain* (ver «Bibliografía sucinta»), un apabullante compendio de declaraciones y de pruebas, antiguas y actuales, acerca tanto del huracanado ímpetu antieclesiástico de los superrealistas y sus afines como de su irreprimible inclinación por todo aquello que «ayude a devolver sus derechos a la imaginación y al sueño», incluidos «los fenómenos del ocultismo» o «ciertos aspectos de la magia y de los mitos que corresponden a los movimientos más audaces de lo que muy bien podemos denominar la incesante sedición humana» (Legrand, citado por Lepetit; las mayúsculas son suyas). <<

[18] Citado por Lepetit, op. cit., p. 35. Carrouges, por su parte, denominó «*cheminement métaphysique*» la andadura superrealista. <<

[19] Cf. Breton, *El superrealismo y la pintura*. <<

[20] Cf. Bernard Roger, prefacio a la op. cit. de Lepetit. <<

[21] Cf. Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, París, Flammarion, 1955. <<

[22] «Superior Desconocido», nombre de una revista que proyectó Breton y que Alexandrian fundó tras la muerte del poeta. <<

[23] En los «Prolegómenos a un tercer manifiesto del superrealismo o no». <<

[24] El propio Breton aseveró que «existen afinidades —las más profundas— entre el pensamiento llamado “primitivo” y el pensamiento superrealista», y que «el superrealismo es el pariente cercanísimo […] de los pueblos primitivos» (cf. *Entretiens*, pp. 237 y 263). <<

[25] Cf. Breton, *El arte mágico*. <<

[26] Cf. Lepetit, op. cit. p. 143. <<

[27] Breton fue un apasionado de «La lengua de las piedras» (cf. *Perspective cavalière* (Perspectiva caballera)), y, entre ellas, sentía predilección por las ágatas. <<

[28] Cf. André Rolland de Renéville, *L'Experience poétique*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1948, p. 48. <<

[29] Las mismas que los celtas distribuyeron entre el druida (sanador, mago), el *fili* (poeta vidente) y el bardo (poeta épico). <<

[30] En *50 dibujos para asesinar la magia* o *Exterminación de la magia*. <<

[31] Cf. Artaud, *El teatro y la cultura*. Las cursivas son nuestras. <<

[32] Según Eliphas Lévi, «lo visible es [sólo] la manifestación de (una parte de] lo invisible, en proporción exacta con las cosas inapreciables para nuestros sentidos e imperceptibles para nuestros ojos» (Cf. Lepetit, op. cit., p. 206). Para Rilke, los poetas «somos las abejas de lo invisible», cuya labor es «libar perdidamente la miel de lo visible en la gran colmena de oro de lo Invisible» (carta a Witold Hulewicz). <<

[33] Cf. Alexandrian, *L'Aventure en soi*. «Yo me atengo al gran misterio poético», recuerda Alexandrian que solía decir el poeta con respecto al ocultismo. <<

[34] Cf. Péret, citado por Lepetit, op. cit., p. 209. <<

[35] Cf. Legrand, op. cit., p. 96. <<

[36] En el catálogo de la exposición superrealista de 1947, Breton citó esta frase de James Frazer que luego, en 1951, el propio Legrand retomaría en un artículo suyo publicado en *Le Libertaire:* «Aunque hija del Error, la ciencia negra ha sido la madre de la Verdad y de la Libertad». <<

[37] Cf. Choucha, *Surrealism ant the Occult: Shamanism, Magic, Alchemy and the Birth of an Artistic Movement*, Edimburgo, Destiny Book, 1992., p. 104. <<

[38] Cf. Octavio Paz, *La búsqueda del comienzo: escritos sobre el surrealismo*, Madrid, Fundamentos, 1983. <<

[39] Audoin citado por Lepetit, p. 198. <<

[40] Cf. Paz, op. cit., en «Presencia y presente». <<

[41] Cf. [ean Brun, «André Breton y Vicente Huidobro: Las poéticas surrealista y creacionista», http://dialnet.unirioja.es/servlet/ articulo?codigo= 52002. <<

[42] Cf. «Pierre Reverdy: La llamada de lo real», en *El Urogallo*, núm. 78, noviembre de 1992, introducción, selección y traducción de textos de *El guante de crin* de Xoán Abeleira. <<

[43] Cf. Breton, «Signo ascendente». <<

[44] Cf. Breton, *Segundo manifiesto del superrealismo*, nota 10. <<

[45] Otra reminiscencia de Novalis: «La capacidad para la poesía tiene mucho en común con la capacidad para la mística» (*Fragmentos*). <<

[46] Cf. Breton, *Manifiestos del surrealismo*, p. 335. <<

[47] Cf. Breton, «Signo ascendente». <<

[48] Cf. Béhar, op. cit., p. 51. <<

[49] Sobre el porqué de esa frase, ver, entre otros textos, la nota a pie de página que insertó Breton en el *Segundo manifiesto del superrealismo*. <<

[50] «No hay duda de que la puntuación se opone siempre a la continuidad absoluta del magma que aquí nos ocupa» (cf. *Manifiesto del superrealismo*). Breton emplea el término *coulée*, asociado a los metales y a los volcanes, como analogía de la «colada» que captamos durante la práctica de la escritura automática o de la escucha en la duermevela: «flujo/río de metal, de lava o de cristal en estado de fusión». <<

[51] El adjetivo *noir* —del que hablaremos más adelante— nos indica que el sustantivo *lavoir* tiene aquí un sentido alquímico: «Máquina para lavar el mineral; sitio donde se sacan pepitas de oro por medio del lavado» (F. Corona Bustamante, *Diccionario francés-español*, 1910). <<

[52] Cf. *Eddie Breuil commente* Clair de Terre *d'André Breton*, París, Gallimard, 2009, p. 83. <<

[53] En la versión superrealista, las preguntas y las respuestas se emiten con independencia unas de otras. <<

[54] La cima de este recurso es el poema «*Mot á triante*» (Palabra en/por/de mantis, palabra a-mante), escrito en Nueva York y dedicado al pintor Roberto Matta, donde sustantivos y adjetivos literalmente copulan, se funden en neologismos que abarcan todos los sentidos que los términos (a)pegados evocan. Como los animales de los tótems, una palabra engendra a la otra, y las dos juntas paren una nueva: *nuagenouillé (nuage* + *agenouillé*, nube + arrodillada), *girafenétre (girafe* + *fenétre*, jirafa + ventana). <<

[55] Cf. Breton, «Sin conocimiento» en *El revólver de pelo cano*. <<

[56] Cf. *Manifiestos del superrealismo*, p. 54. <<

[57] Ibídem, p. 37. <<

[58] «El hombre propone y dispone. Tan sólo de él depende poseerse por entero, es decir, mantener en estado de anarquía [=revuelta] la cuadrilla de sus deseos, de día en día más temible. Y esto se lo enseña la poesía. La poesía lleva en sí la perfecta compensación de las miserias que padecemos […]. ¡Se acercan los tiempos en que la poesía decretará la muerte del dinero, y ella sola romperá el pan del cielo para la tierra! Habrá aún asambleas en las plazas públicas, y *movimientos* en los que uno jamás habría pensado tomar parte […]» (*Manifiesto del superrealismo*). <<

[59] Cf. Valéry hablando de *Illuminations* de Rimbaud. Bonnet, al analizar *Los campos magnéticos* en su tesis sobre el nacimiento del superrealismo, habla del «carácter [maravilloso, extraordinariamente] imprevisible de los encadenamientos» que produce la escritura automática, a pesar de —en el caso de ese «libro peligroso» (Breton)— su «sintaxis perfectamente correcta». <<

[60] Para Breton, los espacios en blanco «equivalen a mantener los ojos cerrados ante unas operaciones del pensamiento que me consideraba obligado a ocultar al lector», lo cual «significaba que obraba impulsado por el deseo de superar obstáculos bruscamente» (cf. *Manifiesto del superrealismo*). <<

[61] Cf. Paul Abély, sobre *Nadja*, en la «Crónica. Legítima defensa» que abre el *Segundo manifiesto del superrealismo*. <<

[62] Cf. Breton, *Manifiesto del superrealismo*. <<

[63] Cf. Béhar, op. cit., p. 804. <<

[64] Cf. Breton, *Segundo manifiesto del superrealismo*. <<

[65] Cf. Breton, ibídem. A ese «lugar» social Breton opone «el lugar mental donde tan sólo por los propios medios cabe emprender la tarea de intentar un peligroso pero, no lo olvidemos, *supremo autorreconocimiento*» con el fin de «*liberar al pensamiento* […], de reencauzarlo por el camino de la *comprensión total*, de devolverle su *pureza original*» y conseguir «*el avance* más o menos seguro *del espíritu* hacia un mundo que, al fin, resulte habitable» (las cursivas son nuestras). <<

[66] Cf. nota 5 del *Segundo manifiesto del superrealismo*. <<

[67] Poco después, el poeta habla de su «horror» a «la actitud realista, inspirada en el positivismo […] contraria a toda clase de elevación intelectual y moral […] fruto de la mediocridad, del odio, y de vacuos sentimientos de suficiencia»; la que «se alimenta incesantemente de las noticias periodísticas», la que «traiciona a la ciencia y al arte, buscando halagar al público en sus gustos más rastreros». <<

[68] Cf. final del «Prefacio a la reimpresión del *Manifiesto del superrealismo*». También en el capítulo del manifiesto titulado «Secretos del arte mágico superrealista», el poeta pide que el practicante confíe, tenga fe «en el carácter inagotable del murmullo» que escucha durante la práctica de la escritura automática. <<

[69] Una fe «abonada», según Breton, por «la desesperación humana», ya que «es imposible adoptar dicha fe sin sentir tal desesperación […]. Quien finja tal fe sin experimentar realmente tal desesperación, no tardará en adquirir, a la vista de los avisados, el perfil del enemigo» (ibídem). <<

[70] Cf. Breton, *Segundo manifiesto del superrealismo*, nota 14 y cita del «Tercer Libro de la Magia» incluida en él. <<

[71] Julien Gracq, *André Breton*, París, José Corti, 1948, p. 51. <<

[72] Cf. Balakian, *André Breton, mago del surrealismo*, traducción de Julieta Sucre, Caracas, Monte Ávila Editores, 1976, p. 64. La cita incluida en la cita es de Eliphas Lévi, *Dogma y ritual de la Alta Magia*. <<

[73] Cf. Breton, «Prefacio a la reimpresión del *Manifiesto del superrealismo*». <<

[74] Cf. Breton, «Del superrealismo en sus obras vivas», *Manifiestos del surrealismo*, pp. 337-338. <<

[75] Cf. Paz, op. cit., p. 56. <<

[76] Cf. Breton, «El uno en el otro» en *Perspectiva caballera*. <<

[77] Hay edición española (*Arte poética*, México, Los libros de Homero, 2007), aunque, por alguna razón que ignoramos, no figura en las obras completas de Breton editadas por Gallimard. <<

[78] Cf. Balakian, *André Breton, mago del surrealismo*, pp. 102-103. Las cursivas son nuestras. <<

[79] Cf. Jean-Claude Blachère, *Les totems d'André Breton. Surréalisme et primitivisme littéraire*, París, L'Harmattan, 2000, p. 205. <<

[80] Cf. Breton, *Entretiens*. <<

[81] El sustantivo empleado por Novalis, *Erhebung*, también tiene los sentidos de «levantamiento, insurrección», «percepción» y «sublimación». La cursiva es del autor. <<

[82] Cf. Rimbaud, «Canción de la torre más alta». <<

[83] Cf. Alexandrian, op. cit., p. 232. <<

[84] Cf. prólogo a la reedición del *Segundo manifiesto del superrealismo*. En esa «advertencia», Breton reconoció los errores que había cometido en el pasado con algunos miembros de la primera generación del movimiento. Pero a la vez recordó, a «quienes, al principio, pusieron su fe en el superrealismo», «los compromisos recíprocos —recíprocos y públicos—» que habían «contraído en [su] juventud». <<

[85] Cf. Michel Carrouges. <<

[86] Cf. *Bhagavad Cita*, xiii, 15, 17. También en el Lankavatara sutra encontramos varios pasajes, como éste, que igualmente podemos relacionar con las palabras de Péret: «Si percibís la Mente Universal [o Inteligencia Transcendental] en vuestra conciencia más íntima, aparecerá en toda su pureza. Ella constituye la matriz de lo maravilloso, cuyo reino no es el de aquellos que viven únicamente a través de la razón. Pura en su naturaleza misma y libre de las calificaciones de finita e infinita, la Mente Universal es la maravilla inmaculada, que muchos perciben erróneamente» (cf. *La palabra de Buda. Los textos fundamentales del budismo*, edición a cargo de Anne Bancroft, traducción del inglés de Nuria Martí, Barcelona, Oniro, 2001). <<

[87] Cf. *Manifiesto del Superrealismo* y *Nadja*. <<

[88] Cf. Béhar, op. cit., p. 671. <<

[89] Proyecto que no llegó a realizarse, aunque dio pie al *Diccionario abreviado del superrealismo*. Cf. Béhar, *Les pensées d'André Breton*, París, Centre de Recherches du Surréalisme, Bibliothèque Mélusine, 1988, p. 9. <<

[90] Cf. Breton, *La Clé des Champs*. <<

[91] Cf. Balakian, op. cit., p. 62. La segunda cursiva es nuestra. <<

[92] Cf. André Breton, *Œuvres complètes*, edición de Marguerite Bonnet con la colaboración de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert y José Pierre, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, tomo I, p. 321. <<

[93] Cf. Breton, *La Clé des Champs*. <<

[94] Cf. Breton, *Entretiens*, p. 86. <<

[95] Pierre Mabille, *Le Miroir du merveilleux*, prefacio de André Breton, Paris, Éditions de Minuit, Alençon impr., 1962 (1.ª ed. 1940, París, Le Sagittaire). El libro incluye una antología de obras de todos los tiempos y lugares que ejemplifican «lo maravilloso poético». Acabada la guerra, en 1946, Mabille publicó una suerte de apéndice del libro titulado *Le Merveilleux* (reeditado por Fata Morgana en 1991). <<

[96] Cf. *Upanishads*, versión [al inglés] e introducción de Juan Mascaré, edición [castellana] de José Manuel Abeleira, Barcelona, Random House Mondadori, 2009, p. 17. <<

[97] Cf. Mabille, op. cit., p. 23. La cursiva es nuestra, en referencia a lo dicho antes sobre la «buena fe». <<

[98] *Retraerse* solía tener un sentido muy bello que ha caído en desuso: «refugiarse en un lugar sagrado». <<

[99] Cf. Breton en Béhar, op. cit., pp. 132 y 264. Aclaremos que para Breton y los superrealistas todas las artes son Poesía con mayúscula. Así que lo dicho aquí vale para cualquiera de ellas. <<

[100] Cf. Breton, *El amor loco*. <<

[101] Uno de los poemas más bellos de Breton se titula precisamente así: «La aigrette», lo cual nos hace pensar que el tema del mismo puede ser bien la poesía, bien el deseo, o bien ambos. <<

[102] Citado en Béhar, op. cit., pp. 13 2-13 3. La frase de Breton se refiere, en realidad, al «punto supremo» —del que hablaremos luego— pero éste y lo maravilloso tienen mucho en común. <<

[103] Cf. Breton, *Segundo manifiesto del superrealismo*. <<

[104] Cf. Béhar, ibídem. <<

[105] Cf. Breton, *El amor loco*. <<

[106] Cf. Jung, *Obras completas*, vol. 8, Madrid, Trotta, 1999, p. 168. <<

[107] Cf. Breton, «Del superrealismo en sus obras vivas». <<

[108] Según la bellísima fórmula de Artaud: «*Le merveilleux est a la racine de l'esprit*», «Lo maravilloso está en [forma parte de, pertenece a] la raíz del espíritu». <<

[109] Cf. «Les États généraux», («Los Estados generales»). <<

[110] Cf. Rimbaud, *Cartas del vidente*. <<

[111] La mente, en general, también se denomina *citta*: mente-corazón, y no está alojada en el cerebro sino que se halla fundida con el cuerpo, digamos. <<

[112] Cf. Sogyal Rimpoché, *El libro tibetano de la vida y de la muerte*, Barcelona, Urano Ediciones, 2006. <<

[113] Cf. http://pasajeros.en.transito.over-blog.es/article-nigredo-albedo-rubedo-54491826.html. La cursiva es nuestra, en alusión al pasaje de *Arcano* 17 en que Breton recrea la muerte de Osiris. <<

[114] Carrouges, op. cit., pp. 98-99. <<

[115] Balakian, op. cit., pp. 65-66. <<

[116] Cf. Lévi, *Historia de la magia*. <<

[117] Cf. Jung, op. cit, p. 162. La cursiva es nuestra. Para ilustrar este pasaje, Jung tomó una imagen de un libro de alquimia hindú: «La “unión de lo que no puede unirse”: connubio del agua y del fuego. Las dos figuras tienen cuatro manos como signo de sus múltiples capacidades». Imagen que Breton incluyó en «De la supervivencia de ciertos mitos y de algunos otros mitos en crecimiento o en formación» (1942), y que nosotros elegimos para la cubierta de este volumen. <<

[118] Cf. Breton, «Oda a Charles Fourier». <<

[119] En «Le La», texto que en 1960 Breton consagró al fenómeno de las frases sentidas en sueños o en la duermevela, se pregunta: «El “dictado del pensamiento” (¿o *de otra cosa*?)» (cursiva nuestra). <<

[120] Cf. Víctor Hugo, «Lo que dice la Boca de Sombra», *Las Contemplaciones*. <<

[121] Cf. Breton, «El surrealismo y la pintura». <<

[122] Xesús González Gómez, *Dicionario do surrealismo e dos surrealistas*, Santiago de Compostela, Promocións Culturáis Galegas S.A., Edicións A Nosa Terra, Fundación Eugenio Granell, 2009, pp. 260-261. <<

[123] Cf. Monnerot, *La Poésie moderne et le sacre*, citado por Lepetit, p. 221, nota 62. <<

[124] Cf. Breton, «El mensajero automático» (*Alborada*) y «Guión» (*Perspectiva caballera*), respectivamente. Vinculando esta idea con la psicología budista, Octavio Paz escribió que «la poesía no salva al yo del poeta: lo disuelve en la realidad más vasta y poderosa del habla [del Sí-Mismo]. El ejercicio de la poesía exige el abandono, la renuncia al yo» (cf. «André Breton o la búsqueda del comienzo»). <<

[125] Ya en el *Segundo manifiesto del superrealismo* Breton se queja de que «la aparición de una indiscutible artesanía rutinaria» de textos supuestamente superrealistas «ha sido […] perjudicial para la transformación que confiábamos provocar» mediante la indagación de la psique que implica el automatismo, y que la culpa de ello radica «en la grandísima negligencia de la mayoría de los autores de dichos textos, quienes se contentaron con dejar correr la pluma sobre el papel, *sin prestar la menor atención a lo que ocurría en aquellos instantes en su interior*» (la cursiva es nuestra). Y añade que es preciso «poner de relieve cuanto hay de contaminado, en los días actuales, en aquello que se considera, en demasiadas obras ya, como expresión representativa del superrealismo. Niego que, en gran parte, se dé una correspondencia entre esas fórmulas de expresión y el superrealismo. A la ingenuidad y la cólera de algunos hombres del futuro corresponderá la tarea de seleccionar en el superrealismo cuanto quede en él con vida, forzosamente con vida, a fin de consagrarlo de nuevo […] al objetivo que es propio de su naturaleza» (cf. *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., pp. zoo, 209-210). <<

[126] Las investigaciones sobre el sueño llevadas a cabo durante la segunda mitad del siglo por neurólogos como William C. Dement o Michel Jouvet demuestran que el inconsciente está estructurado como un lenguaje. <<

[127] Cf. Rimbaud, *Cartas del vidente*. <<

[128] Cf. *André Breton: Antología (1913-1966)*, México, Siglo XXI, 1004, pp. 189-190. <<

[129] «Preocupémonos tan sólo de *practicar* la poesía […]. Es preciso aceptar una gran responsabilidad, si uno pretende [remontarse y aún más] establecerse en esas lejanas regiones», las de «las fuentes de la imaginación» (Cf. *Manifiesto del superrealismo*). <<

[130] Cf. Rimbaud, ibídem: «La poesía dejará de acompasar la acción; irá por *delante* de ella». <<

[131] En *Fragmentos*. <<

[132] Cf. Durozoi y Lecherbonnier, op. cit., pp. 11-12. <<

[133] Cf. Antoni Pascual, *El dialogo con el inconsciente: Antonio Machado*, traducción del catalán de Ricard Fernández Águila, Barcelona, Ediciones Obelisco, 2009, pp. 39-40. <<

[134] Cf. Blachère, op. cit., p. 239. <<

[135] Cf. *Segundo manifiesto del superrealismo*. Herschel, al que Breton cita en «El mensaje automático» creía que, durante ese proceso de autoescucha, «nos hallamos en presencia de un pensamiento, de una inteligencia que actúa en nuestro interior, aunque distinta de nuestra personalidad». <<

[136] Ver Ángel Pariente, *Repertorio de ideas del surrealismo (1919-1970)*, entrada correspondiente a la «escritura automática», Logroño, Pepitas de Calabaza, 2014. Breton alude aquí a dos libros célebres sobre la filosofía zen: *El zen en el arte del tiro con arco* (1948), de Eugen Herrigel, y *Ensayos sobre budismo zen*, de Daizetz Teitaro Suzuki, cuyo capítulo final versa sobre «Las diez etapas del pastoreo espiritual de la vaca», lo cual demuestra que al final de su vida se interesó por el budismo y por la relación de éste con el superrealismo. <<

[137] O «alguien piensa [por/en mí]», de Rimbaud. Cf. Paz, op. cit., pp. 37 y 57. <<

[138] Cf. Breton, *Los vasos comunicantes*. <<

[139] Cf. Margueritte Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, París, José Corti, 1975, p. 163. <<

[140] Cf. Breton, «Situación del superrealismo entre las dos guerras». <<

[141] Cf. Artaud, «Declaración del 27 de enero de 1925» y Breton, *Segundo manifiesto del superrealismo*. <<

[142] Cf. Breton, *Segundo manifiesto del superrealismo*. <<

[143] Cf. Breton, *Manifiesto del superrealismo*. La cursiva es de Breton. <<

[144] Cf. Breton, *Entretiens*. <<

[145] Cf. Breton, *Arcano 17*. <<

[146] Cf. Rimbaud, ibídem. <<

[147] Cf. Breton, «Fata Morgana». <<

[148] Cf. Rimbaud, ibídem. <<

[149] Cf. Breton, *Manifiesto del superrealismo*. <<

[150] Cf. Breton, «Del superrealismo en sus obras vivas»: «Jamás insistiremos lo suficiente en que los productos del automatismo verbal o gráfico que el superrealismo propugnó, ante todo, no guardan relación con el criterio estético de sus autores. Cuando la vanidad de algunos autores permitió que dicho criterio interviniese —lo cual ocurrió muy pronto—, la operación quedó totalmente falseada, y, para colmo, se perdió el "estado de gracia" que la hacía posible». <<

[151] Cf. Breton, *Antología del humor negro*, «Raymond Roussel», traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1987. Las cursivas son nuestras. <<

[152] Cf. *Segundo manifiesto del superrealismo*, nota 10. <<

[153] Cf. Breton, «Situación del superrealismo entre las dos guerras» (1942) y *Manifiesto del superrealismo*, respectivamente. <<

[154] En los sentidos 4, 5 y 8 del drae. <<

[155] Cf. Breton, *Manifiesto del superrealismo*. <<

[156] Cf. Lautréamont, *Poemas*: «La poesía debe ser hecha por todos». Otra divisa del superrealismo. <<

[157] Cf. Breton, «El mensaje automático». <<

[158] Cf. Breton, *Segundo manifiesto del superrealismo*. <<

[159] Cf. Breton, «El diálogo criollo». <<

[160] Cf. Breton, «Flagrante delito». <<

[161] Cf. Breton, *Antología del humor negro*. <<

[162] Cf. Breton, «Situación del superrealismo entre las dos guerras» y *Arcano 17*, respectivamente. <<

[163] «El primer hombre [¿el “primitivo”, el niño?] es el primer vidente espiritual [porque] todo le parece [ser una manifestación del] Espíritu». Novalis emplea aquí el término *Geisterseher*, «el que ve los espíritus». *Geist*, como el francés *esprit*, significa «mente, inteligencia» así como «espíritu» y «espectro». <<

[164] Cf. *Magia cotidiana* (título que se le dio a *Perspectiva caballera*), traducción de Consuelo Berges, Caracas, Editorial Fundamentos, 1975, p. 87. <<

[165] Novalis, *Escritos escogidos*, edición de Ernst-Edmund Keil y Jenaro Talens, traducción de los «Fragmentos» de Herta Schulze, Madrid, Visor, 1984, p. 106. Hemos cambiado la palabra «religión» por «espiritualidad». <<

[166] Cf. Breton, «Situación del superrealismo entre las dos guerras». <<

[167] Ibidem. <<

[168] La noche del 30 al 31 de marzo de 1944, la RAF lanzó un bombardeo indiscriminado sobre la ciudad de Nuremberg. Las 2500 toneladas de explosivos que arrojaron los casi 800 aviones que intervinieron en él arrasaron prácticamente la ciudad. <<

[169] Ver comentario a la «Oda a Charles Fourier». <<

[170] Brauner (que había pintado obras que, según Breton, «traslucían la obsesión de una mutilación ocular») estaba convencido de que aquella desgracia había sido en realidad «un acceso iniciático a una visión mágica» del universo (cf. Lepetit, op. cit., p. 223). Pierre Mabille, «al que debemos una importante comunicación a este respecto [“L’œil du peintre”, *Minotaure*, núms. 12-13, mayo 1939] no está seguro de si el accidente, en cierto modo, “estaba escrito” —es decir, si existía en estado virtual y se había “preparado” un terreno lo bastante favorable para despertar una premonición del orden más insistente— o si las formas mutiladas que dibujaba Brauner habían “movilizado unas fuerzas mágicas, habían creado un clima psíquico cuyo fin ineluctable sería el accidente”» (cf. Breton, «El puente colgante», op. cit., p. 87). <<

[171] «Aprovecha bien Péret los próximos diez años a pesar de la prisión y la miseria» (*Oeuvres*, París, Quarto Gallimard, 1999, p. 272). <<

[172] Cf. Henri Béhar, «D'un poème-objet», introducción a la edición facsímil de *Arcane* 17, Biro Éditeur, Paris, 2008, p. 11. <<

[173] Cf. González Gómez, op. cit., p. 366. <<

[174] Cf. *Upanisbads*, p. 95. <<

[175] Cf. Carrouges, op. cit., p. 281. <<

[176] Cf. Breton, *Manifiesto del superrealismo*. <<

[177] Cf. Breton, *Manifiesto del superrealismo*. <<

[178] Cf. Carrouges, op. cit., p. 277. <<

[179] Los poemas de sus libros nunca siguen un orden cronológico sino que están estructurados a partir de una suerte de prólogo y de epílogo cuidadosamente elegidos. <<

[180] Cf. Carrouges, ibídem. <<

[181] Frase de Claude-Adrien Helvétius (1715-1771), uno de los filósofos más admirados por Breton. <<

[182] En «Un gran poeta negro» (*Martinica encantadora de serpientes*) Breton define el cráter de un volcán como la «materialización misma del crisol donde se elaboran las imágenes poéticas cuando éstas son capaces de sacudir los mundos». <<

[183] Cf. Alexandrian, op. cit., pp. 221-222. <<

[184] Cf. Mabille, op. cit., p. 34. <<

[185] Cf. Breton, *Arcano 17*. <<

[186] Cf. Breton, *Manifiestos del surrealismo* [segundo manifiesto, nota 14], pp. 228-229. La frase entrecomillada es de Rimbaud: «Y me será permitido *poseer la verdad en un alma y un cuerpo» (Una temporada en infierno).* <<

[187] Cf. Breton, *Manifiestos del surrealismo*, pp. 333-334. <<

[188] Cf. Breton, *Arcano 17*. <<

[189] Cf. Breton, *Arcano 17*. Las «fórmulas» citadas por Breton son de Rimbaud. <<

[190] Cf. Alexandrian, op. cit., p. 250. <<

[191] Cf. Breton, *Arcano 17*. <<

[192] Cf. Breton, *Segundo manifiesto del superrealismo*, nota 14. <<

[193] Cf. Breton, *La Révolution Surréaliste*. <<

[194] Cf. Breton, *Arcano 17*. <<

[195] Cf. Breton, OC., t. IV, p. 1024. <<

[196] En la entrada «Liberté» del *Dictionnaire abrégé du surréalisme* figura este verso de Breton, perteneciente al poema *«Il n'y a pas à sortir de là» (Clair de terre)*, como única definición. Verso que, además, eligió en 1948 el poeta como texto de la banda de sus *Poèmes* publicados por Gallimard. <<

[197] Cf. Breton, OC., t. III, p. 556. <<

[198] Cf. Béhar, op. cit., p. 32. <<

[199] Cf. Breton, OC., t. III, p. 596. <<

[200] Cf. *Dictionnaire general du surréalisme*, p. 246. <<

[201] Cf. Breton, OC., t. III, pp. 661 y 511, respectivamente. <<

[202] Cf. Breton, OC., t. I, p. 803. <<

[203] Cf. Breton, *Segundo manifiesto del superrealismo*. <<

[204] Cf. Breton, OC., t. III, p. 525. <<

[205] Cf. Carrouges, op. cit., p. 31. <<

[206] Cf. Breton, *Entretiens*. <<

[207] Cf. Fernando Tola y Carmen Dragonetti, *Being As Consciouness: Yogacara Philosophy of Buddhism*, Delhi, India, Motilal Banardisass Publishers of India, 1004, nota 45 (la cursiva de la última frase de la cita es nuestra). <<

[208] Cf. *Entretiens*. Las cursivas son de Breton. <<

[209] Cf. Carrouges, op. cit., p. 28. <<

[210] Cf. Breton, «Límites no fronterizos del superrealismo». Hemos añadido un par de antinomias más de otras declaraciones similares; así en *Los vasos comunicantes*, donde el poeta habla, por ejemplo, de casar «la calma del [auto]conocimiento [la sabiduría] y la del amor». <<

[211] Cf. Antonin Artaud, *El pesanervios*. <<

[212] Cf. Balakian. <<

[213] El título de este poema nos plantea, ya de entrada, un problema de traducción que, sin embargo, nos ayuda a *sentir* su sentido. Como la mayoría de los títulos de Breton, éste conlleva un juego de palabras. El problema consiste en saber con qué expresión jugó el poeta para crearlo.

Hay al menos dos hipótesis al respecto: la que defienden los críticos franceses (la más probable, quizás) y la nuestra (igualmente defendible). En su *Notice* sobre el poema[1], Bonnet y Hubert afirman que el título *Pleine marge* está «compuesto siguiendo el modelo de la expresión *pleine page* [a toda página, a toda plana] utilizado en el ámbito de la impresión» de libros y de periódicos. En ese caso, su traducción correcta sería *A todo margen*, ya que el título, en efecto, «exalta el margen, las zonas excéntricas donde puede medrar un sinfín de vida». Pero dado que al parecer Breton jamás confirmó este dato a nadie[2], no podemos desechar la posibilidad de que el poeta jugase con la expresión *pleine mer*, «plenamar» o «pleamar». En tal caso, la traducción acertada del título sería «Pleamargen», traducción que, además de ser más bella y de contener la (hipotética) palabra de la que proviene, «*Pleamargen*», tiene la ventaja de despejar a la vez ambas interrogantes, pues, *como en francés*, la palabra «margen» en castellano significa tanto «extremidad y orilla de una cosa» como «espacio que queda en blanco a cada uno de los cuatro lados de una página manuscrita, impresa, grabada, etc., y más particularmente el de la derecha o el de la izquierda». Incluso abarca una acepción muy apropiada para éste y para cualquier poema: «Ocasión, oportunidad, holgura, *espacio para que acontezca algo*». Acepción que bien podemos vincular con el concepto superrealista —heredado de Apollinaire— del «poema-acontecimiento».

Otro tanto puede afirmarse acerca del «proceso de creación» del texto, que también arroja luz sobre su contenido. Proceso incluso de «investigación», pues «Pleamargen», el primer poema «dirigido» conscientemente por Breton, nació tras más de un año de pesquisas y de lecturas sobre las herejías y las místicas medievales.

Cosas del azar objetivo. En 1937, un joven pintor inglés, Gordon Onslow-Ford, hijo de un afamado escultor Victoriano, traba amistad con el entonces joven arquitecto chileno y alumno de Le Corbusier Roberto Matta. Tras ver sus dibujos, el primero anima al segundo a dedicarse de lleno a la pintura. Ambos se interesan por el superrealismo y, al año siguiente, conocen a Breton. En mayo de 1939, Onslow-Ford invita a Matta, Esteban Francés, Yves Tanguy, Kay Sage y Breton a pasar una temporada en su *cháteau* de Chemillieu, localidad próxima a la frontera suiza y a la casa de verano de Gertrude Stein. Allí permanece el poeta hasta el mes de julio, cuando se unen al grupo su mujer, Jacqueline Lamba, y su hija Aube. El 16 de junio, Breton escribe a Pierre Mabille (con quien refuerza su amistad durante este período y

a quien, finalmente, irá dedicado «Pleamargen»)[3]:

> Al azar de mis investigaciones en la *Gran Enciclopedia*, me he dejado fascinar por una aventura muy distinta a la que me llevó a partir junto con los Universales del pensamiento a la Edad Media. Aventura que me ha conducido, en vísperas de la Revolución francesa, a un pueblecillo de l'Ain donde se desarrollan una serie de acontecimientos psicológicamente muy singulares.

Breton le confía también, pidiéndole que la mantenga en secreto, su intención de escribir algo, quizás una pieza teatral, sobre el tema.

¿Qué tema era éste? La secta de los fareinistas, «herejía moderna que ya había interesado [al] Huysmans [de *Allá abajo*] y sobre la que Breton recoge por entonces diversos testimonios y diversas informaciones[4]». Entre las charlas que Breton mantuvo a este respecto con varias personas de la región, destaquemos la visita que le hizo al jefe de la *comuna* de Ribemont, departamento de l'Aisne[5], donde aún existía una pequeña colonia fareinista:

> Un viejo zapatero (ochenta y seis años) […]. Reconoce que el fareinismo ha perdido mucho terreno ([aquí] queda una cincuentena [de personas]). Viejas obras con encuadernaciones antiguas, muy gastadas (una decena visibles) […]. Había una iglesia del culto en París, la iglesia de Saint Denis, avenida de Italia, que reunía a 300 fieles. Aún existen otras en los Países Bajos (¿Utrecht?). Según el anciano, su religión es sencilla y puramente la antigua religión católica. No han cesado de protestar contra la bula Unigenitus [1713][6], contraria a la antigua religión. A mi pregunta: ¿así que nada de confesión ni de comunión? Naturalmente que no. «Tenemos un sinfín de provisiones, para mucho tiempo, que nos dejaron los antiguos curas Bonjour[7]». Consulté rápidamente la obra: *Carta de un cura de la diócesis [de Lyon]* […]. Vi también al cura (Natta), muy desconfiado: «Son buenas personas, como las demás. A menudo me entrar ganas de bautizar a unos cuantos». Vi al alcalde […]: negativo[8].

En el dossier al que pertenecen estas notas, Breton copió también las entradas de la *Gran Enciclopedia* relativas a los herejes y místicos celebrados al final de «Pleamargen»: Pelagio, Joaquín de Fiore, el maestro Eckhart y Jansenio. En *El deshonor de los poetas*, la réplica que escribió a raíz de la publicación de una antología de «poesía comprometida» titulada *El honor de los poetas*, Péret se hizo eco de los personajes que su amigo Breton había celebrado en «Pleamargen»:

> Esos «poetas» (de la antología) no participan, para nada, del pensamiento creador de los revolucionarios del Año II o de la Rusia de 1917, por ejemplo, ni del de los místicos o herejes de la Edad Media, ya que están destinados a provocar una exaltación ficticia en la masa, mientras que aquellos revolucionarios y místicos eran producto de una exaltación colectiva, real y

profunda, que ellos traducían con sus palabras. Éstos expresaban, por entonces, el pensamiento y la esperanza de todo un pueblo imbuido del mismo mito o animado por el mismo impulso, mientras que la «poesía» de propaganda intenta dar algo de vida a un mito agonizante. Esos cánticos cívicos tienen la misma virtud soporífera que sus patrones religiosos, de los que heredaron directamente su función conservadora, pues si la poesía mítica y luego mística crea la divinidad, el cántico se aprovecha de ésta. Asimismo, el revolucionario del Año II o de 1917 creaba la nueva sociedad, mientras que el patriota y el estalinista de hoy sacan partido de ella. Comparar a los revolucionarios del Año II y de 1917 con los místicos de la Edad Media no equivale, de ningún modo, a ponerlos en un mismo plano. Pero, al intentar bajar a la tierra el paraíso ilusorio de la religión, los primeros no dejan de dar muestras de unos procesos psicológicos semejantes a los que descubrimos en los segundos. Aun así, hay que distinguir entre los místicos que tienden, a pesar de ellos, a la consolidación del mito y que preparan, sin quererlo, las condiciones que conducirán luego a la merma del dogma religioso, y los herejes, cuyo papel intelectual y social es siempre revolucionario, ya que vuelve a cuestionar los principios en los que se apoya el mito para momificarse en el dogma. Si, en efecto, el místico ortodoxo (suponiendo que se pueda hablar de tal) transluce un cierto conformismo relativo, el hereje, en cambio, manifiesta una oposición a la sociedad en la que vive. Así pues, tan sólo los sacerdotes deben ser considerados bajo el mismo prisma que los sostenedores actuales de la patria y del caudillo, pues ejercen la misma función parasitaria que ellos con respecto al mito[9].

Pero no fue sólo su interés por estos *marginales* y *marginados* «que andaban a la gresca con su época» lo que impulsó a Breton a escribir y publicar cuanto antes el poema. A ello hay que sumar, por un lado, «el vacío de los meses inmediatamente posteriores al armisticio», cuando «la Historia parece callar ante la mentira, la confusión, la abulia, el autoritarismo absurdo» y el poeta «toma distancias con respecto a ella»; por otro, el inicio de ese período de «poesía neoclásica» y de «poesía de circunstancias» que tanta indignación y tanta pena produjo a Breton. Sobre todo en lo que atañía a Eluard y Aragón. (Desnos también las practicó, y publicó varios textos por entonces, en la clandestinidad; pero, significativamente, Breton jamás lo incluye en sus irónicas críticas de ese período, principios de los cuarenta, o sea, antes de 1945, año en que Desnos murió en un campo de concentración).

El poeta se explayó al respecto en dos cartas que escribió justo después de componer «Pleamargen» (agosto de 1940, primero en Salon-de-Provence, en casa de Mabille, y luego en Martigues, donde ambos amigos ocuparon una cabaña de pescador junto con sus respectivas familias). El 2.1 de septiembre, en la carta en la que le adjuntaba el poema, Breton le explica a Jean Paulhan:

No encuentro nada mejor para enviarle, con vistas al número de reaparición de

> la revista, si es que aún estoy a tiempo, […] que un poema que acabo de terminar y del que no estoy descontento. Creo que testimonia indirectamente, aunque de manera bastante aguda, mi postura con respecto a los acontecimientos actuales: lo prefiero a cualquier artículo y a entrar, por lo tanto, en el juego de los censores.

Como el proyecto de *La Nouvelle Revue Française* no salió adelante, Breton, «apremiado por la necesidad de expresarse en aquella época tensa y confusa[10]», propone el 7 de octubre a Jean Ballard publicar «Pleamargen» en el siguiente número de *Cahiers du Sud*, justificando su premura con estas palabras:

> Aprecio muchísimo la revista, y el hecho de haber escrito el poema en Provenza determina aún más mi decisión de sacarlo en ella. Llevo más de un año sin publicar nada, y tal vez haya algunas personas interesadas en volver a oír lo que tengo que decir. Para mí es muy importante dejar clara mi firme oposición a todo cuanto se está escribiendo de nuevo, tipo: «Jamás olvidaré las lilas y las rosas» (Aragon, *Le Figaro littéraire* del 28 de septiembre), etc.

Ballard le contestó el 10 de octubre, encantado con la idea y con el poema («Me gusta su tono heterodoxo y orgulloso, su profundo inconformismo, muy acorde con nuestra voluntad de rechazo»)[11], y, en consecuencia, decidió abrir el número de noviembre de *Cahiers du Sud* con él[12].

La riqueza de este poema «no reposa tan sólo en [ese] contenido que reclama para el espíritu una libertad absoluta para buscar» y [di]vagar a sus anchas, «desmintiendo así los reproches de dogmatismo, de intolerancia que con demasiada frecuencia se le han hecho a Breton». En la citada carta a Ballard vemos también cómo el poeta se posiciona *desde el principio* contra un tipo de lirismo que, a su juicio, intenta echar por tierra todos los logros conseguidos hasta el momento por el movimiento que él y sus compañeros crearon e impulsaron, pero también contra todos «los seres empeñados en una vía que no es la mía / Que es a más no poder la contraria de la mía». Y lo hace de la mejor forma posible: con sus propios versos. Demostrando que se puede afrontar «la defenestración del universo» *desde dentro del margen*. Como los *outsiders*. Como los *malditos* de todo tiempo y lugar «que portaban la antorcha».

Al igual que «Fata Morgana» y «Los Estados generales», este poema impacta por su infrecuente extensión y su función de pausa reflexiva. Pero, a diferencia de los desconcertantes cambios de sentido y de voces con los que nos hallamos al recorrer aquéllos, en este vamos siguiendo «una argumentación estructurada y una enunciación continua[13]». Ya en el exilio, en la carta que le envió a Roger Caillois desde Nueva York el 11 de octubre de 1941, Breton habla del *flujo* del pensamiento de «Pleamargen» en términos parecidos a los que empleará, tres lustros después, para explicar el de la «Oda a Charles Fourier». Según él mismo, se trata de «un poema, excepcionalmente, muy “dirigido”» cuyo contenido deseaba «poder justificar palabra

por palabra» y con el que quiso «hacer mantener, a finales de 1940, una "profesión de fe[14]"». Es decir, que en aquel momento de incipiente desorientación existencial lo que más le preocupaba a Breton era *recordar* («hacer presente a alguien algo de lo que se hizo cargo o que tomó a su cuidado») no tanto las «reglas» de la poesía superrealista como los «fines» que él y sus amigos perseguían con ella:

> En lo tocante a nosotros, los superrealistas, es fácil comprender que habiendo partido como partimos del deseo de liberar totalmente a la poesía y, por medio de ésta, a la vida, no podemos admitir la alineación de su libertad con ninguna clase de ortodoxia, incluida la ortodoxia «tradicional[15]».

Breton no podía tolerar la defección de los que habían aceptado indagar en las vías de conocimiento superrealistas, porque para él el superrealismo, lejos de conformar «una camarilla literaria», representaba «una transformación total del papel y de la función de [la persona) que decide convertirse en "poeta", según la concepción moderna de esta palabra, o sea, [alguien] que posee un sentido más amplio de la realidad». Para él, era inconcebible «la traición a un compromiso respecto al cual cualquier otro no era más que una concesión[16]» en la búsqueda de la libertad integral.

Mientras que Aragón, por ejemplo, deseaba por entonces que su poesía «se le[yese] como un periódico», tal y como explica en su *Chronique du Bel Canto*,

> Breton intentaba dejar los aspectos específicamente circunstanciales del cataclismo mundial fuera de su obra. Pero cualquiera que viese a Breton durante los años de la guerra se percataba enseguida de hasta qué punto le era imposible separar el sufrimiento que le provocaba el desastre de Europa de sus actividades puramente poéticas. Además, ¿acaso era la poesía *pura* para él? Tal vez más que ningún otro poeta desde Baudelaire, Breton había aceptado que la escritura era algo inherente a su experiencia vital[17].

Ese planteamiento, esa *coherencia*, mejor dicho, ¿restó fuerza a la poesía de Breton? Al contrario. Y todas las obras recogidas en este volumen son prueba de ello. Por eso mismo nos extraña que este intenso canto a la *marginalidad espiritual* esté, curiosamente, bastante marginado por la crítica, mucha de la cual suele prestarle escasa atención o directamente obviarlo[18]. Pocos son los especialistas que, como Bonnet y Hubert, opinan que «en el plano formal "Pleamargen" es uno de los poemas más logrados de su autor». Quizás porque fue concebido entre dos aguas, dos guerras, dos épocas, dos etapas de la trayectoria del poeta. Justo antes de iniciar la tetralogía que, para nosotros, conforma su «testamento poético».

En cuanto al contenido heterodoxo del poema («Oh gran movimiento sensible mediante el cual los otros consiguen ser los míos»), Breton, como hemos visto, llevaba ya tiempo «marcando vigorosamente los límites que lo separa[ban] tanto de los "adeptos" de una creencia como de los nostálgicos de una ortodoxia[19]» de

cualquier índole. El *Manifiesto del superrealismo* contiene ya una clara defensa de los «locos» así como de los productos de su «rareza», que Breton relaciona con el automatismo:

> He resuelto obtener de mí lo mismo que se procura obtener de ellos, esto es, un monólogo de elocución tan veloz como sea posible, un monólogo que el espíritu crítico no pueda juzgar de ninguna manera, que ninguna reticencia pueda trabar y que manifieste, tan exacta mente como sea posible, el *pensamiento hablado.*

Péret fue aún más allá, al remontarse hasta el origen mismo de la poesía, cuando la «locura», lejos de ser objeto de burla o de desprecio, era tenida por una «enfermedad sagrada»;

> Como es bien sabido, la condición de poeta sitúa automáticamente a aquel que reivindica su valor al margen de la sociedad, y siempre en la medida exacta en la que éste sea realmente o no un poeta. El reconocimiento de los poetas «malditos» lo demuestra claramente. Los poetas son malditos por situarse fuera de la sociedad que, antaño, por medio de su iglesia y por idénticas razones, maldecía a los hechiceros, sus predecesores. Pues éstos, con sus intuiciones, minaban la religión que regía la sociedad medieval, y los poetas, ahora, combaten con sus «visiones» incluso los postulados intelectuales y morales a los que la sociedad actual querría, subrepticiamente, dar un carácter religioso. Esta naturaleza visionaria los lleva también a ser considerados por la gente de orden como locos. Y los locos, en las sociedades primitivas, son enviados del cielo o mensajeros de las potencias infernales: en cualquier caso, nadie pone en entredicho su poder sobrenatural. Debemos, pues, admitir que el hechicero, el poeta y el loco están unidos por un común denominador. Pero este último, tras romper toda relación con el mundo exterior, va a la deriva en el océano desatado de su imaginación, y a nosotros no nos es dado ver lo que miran sus ojos. El común denominador que une al hechicero, al poeta y al loco no puede ser otro que la magia. Ella es la carne y la sangre de la poesía. Es más, en la época en la que la magia resumía toda la ciencia humanadla poesía no se distinguía aún de ella y, en consecuencia, podemos pensar, sin riesgo a equivocarnos, que los mitos primitivos son en gran parte mezcolanzas y restos de iluminaciones, intuiciones y presagios confirmados antaño de una manera tan impresionante que penetraron de golpe en lo más hondo de la conciencia de aquellos pueblos[20].

Péret sabía de lo que hablaba. Entre las tribus norteamericanas la «locura», en efecto, es reconocida como uno de los primeros síntomas del futuro chamán. Pero es que además los «locos» tenían su propio estatus dentro del marco espiritual de la tribu, gracias al cual los denominados «payasos sagrados» se mofaban de todas las actitudes perniciosas para la supervivencia de los suyos, incluso del apego al ritual y a lo sagrado:

> Los oglala y lakota denominan Heyoka («loco») al Payaso Sagrado, los arapaho, Ha Hawkan («el santo idiota»), y ambos pueblos lo consideran un especialista religioso […]. Los hopis protegen a sus Payasos Sagrados incorporándoles a sus ceremonias Katchina («el Espíritu de la nube»), donde los payasos hacen una divertidísima entrada desde un techo y bajan por una escalera de cuerdas hasta la plaza donde los Katchinas danzan. «¡Mira allá abajo! —exclaman—, ¡todo es abundante y bello!» Su descenso es muy peligroso, normalmente cabeza abajo, y causa mucha risa cuando los payasos comienzan a tropezar los unos con los otros y caen en el último tramo de la escalera. No ven a los Katchinas hasta que se encuentran inesperadamente con ellos, y entonces dicen: «¡Éste es mío!» o «¡Todo esto es mío!». Se comportan de manera tonta, infantil, ambiciosa, egoísta y lasciva […]. La supervivencia de estos payasos rituales nos da una pista acerca de lo importante que era el payaso para el espíritu de comunidad de cada tribu americana nativa. Nada era sagrado para un Payaso Sagrado. Él era un factor sumamente importante de crítica social. Su mímica chistosa y su chacoteo servían para denunciar la hipocresía y la arrogancia. Sus representaciones henchidas de ridículos comportamientos mostraban a la gente, de manera humorística, su propia estupidez y ceguera […].
>
> Estos Payasos eran temidos por los tiranos y los explotadores [porque] podían ver [el mundo] con los ojos de un niño, y por ello, divisar a un farsante a una milla de distancia […]. Los invasores blancos los odiaban […][21].

Igual que Gilbert-Lecomte, que sabía lo que se hacía cuando escribió:

> Me niego sistemáticamente a ver en un pintor algo distinto a un poeta. ¿Quiere esto decir que lo juzgo un literato? En absoluto: lo tengo por un cretino [loco], un médium, un salvaje [chamán), un profeta [vidente][22].

Y ambos habían leído en Novalis: «Poeta, loco, santo, profeta […]. Delirio según unas reglas y con plena consciencia».

Desde el inicio de su andadura, Breton había rastreado todas las sendas *descartadas* de(l) pensamiento, y su *afection* por la alquimia, el ocultismo, el hermetismo, etc. no hará sino intensificarse precisamente en estos años. De manera que, también en este sentido, «Pleamargen» es la «clave» del arco que va desde, al menos, *Los campos magnéticos* a la «Oda a Charles Fourier», por ceñirnos tan sólo a sus obras en verso.

Ni que decir tiene que, para Breton, esas líneas de pensamiento no representan en modo alguno sistemas que adherir o a los que adherir el suyo propio («sin duda, hay en mí demasiado *norte* para que jamás llegue a ser el hombre de la plena adhesión») [23]. Al igual que en los ocultistas como Eliphas Lévi, los iluministas como Fabre d'Olivet o los socialistas utópicos como Fourier, Breton vio en Joaquín de Fiore o en Eckhart de Hochheim unos «maestro[s] en la venta de la razón», unos desbrozadores

de la maraña del espíritu cuyas «conchas gigantes»

Con sus escaleras de nácar y sus reflejos de viejos cristales de faroles
Tan sólo me retienen en función de la parte de vértigo
Concedida al hombre que para no dejar escapar ni un ápice del gran rumor
A veces ha llegado incluso a destrozar el pedal del órgano
<<

[214] el doble sentido del verso original, imposible de mantener en castellano, es a nuestro juicio toda una declaración de intenciones vitales y poéticas: «Yo no estoy a favor de los adeptos» / «Yo no soy [un hombre, un poeta] para los adeptos». <<

[215] también «El Criadero de Ranas». Fig. «lugar húmedo y malsano». A principios de siglo aún existía un lugar cercano a París, a orillas del Sena, así llamado, frecuentado por la pequeña burguesía e inmortalizado por Renoir y Monet. Sin embargo, Bonnet y Hubert opinan que

> La Grenouillère no puede ser aquí el [susodicho] lugar situado en la Ile-de-France, tan querido por los impresionistas, [sino] más bien un pantano metafórico, centro de reunión de los *devotos* de algún tipo de culto, sea el que sea; la imagen bien pudo nacer de la expresión popular *grenouille de bénitier* [literalmente, «rana de pila de agua bendita», «meapilas»]. Por el contrario, no hay ninguna duda sobre la connotación religiosa de la palabra *parvis* [ver nota siguiente]. (OC, t. II, p. 1179) <<

[216] aunque es obvio que Breton juega aquí con el sinfín de acepciones que tiene el verbo *filer* (hilar; prolongar un sonido; ronronear; cruzar el cielo [un cometa) a toda velocidad; pirárselas, etc.), la que se impone por lógica es «hacer humo»: «*Neutralement, il se dit d'une lampe dont la flamme passe par-dessus le verre et répand de la fumée. La lampe file*». Nosotros jugamos con el sentido de «echar humo» uniéndolo con el que pide el original. <<

[217] Los atrios: en plural, *les parvis* suelen designar «el vestíbulo». Pero parece obvio que Breton alude o a *les sacrés parvis* (una iglesia o catedral) o a *les célestes parvis* (el cielo cristiano). *Parvi* también es el espacio que rodea el Tabernáculo en los templos judíos. <<

[218] literalmente, «que no se anda con cuidado», aunque preferimos crear un juego con el adverbio de la oración. <<

[219] es decir, un edificio (iglesia, palacio o simple casa) en ruinas, único capaz de emocionar al poeta. Como en tantos otros poemas de Breton (empezando por «La unión libre»), la preposición *á* debe entenderse como «con» o «de». Pero el verso se comprende mejor con «para». <<

[220] en al arte funerario antiguo hallamos muchas representaciones de mujeres tocando el timbal. De hecho, formaban parte tanto del cortejo ritual de Cibeles como del de Dionisos. <<

[221] la frase hecha *tourner au moindre vent* se emplea para hablar de algo o de alguien voluble, inconstante.

«Breton, como Desnos, admiraba la figura histórica de Théroigne de Méricourt, evocada habitualmente con el cabello suelto, inflamando a los amotinados, durante la Revolución Francesa. Tal vez su recuerdo subyazca en estos versos, como ocurre en la “Carta a las videntes”» (cf. Bonnet y Hubert, op. cit., p. 1179). <<

[222] es más que probable que la expresión «entre todas», empleada a modo de *leitmotiv* a lo largo del poema, aluda a la oración Ave María («Bendita tú eres entre todas las mujeres…»), ya que uno de los recursos poéticos de Breton consiste en *paganizar* frases o imágenes religiosas en general y cristianas en particular.

Aquí parecen converger la figura de Teodora, emperatriz de Bizancio, evocada a menudo en la literatura de finales del siglo XIX, y la mujer de ojos violetas, recuerdo de la infancia de Breton, con connotaciones eróticas, rememorado en *Los vasos comunicantes*. El texto se mueve entre espacios y tiempos de lo real y de lo imaginario, Bizancio, París, Bretaña, el universo polar y un incierto Extremo Oriente antes de volver al presente de Martigues, lugar de eclosión del poema (cf. Bonnet y Hubert, op. cit., p. 1179). <<

[223] alusión a «la viajera que cruzó Les Halles al caer el verano», la protagonista del poema «Girasol» que, años después, al conocerla, Breton identificaría con Jacqueline Lamba, su segunda mujer (cf. *El amor loco*). <<

[224] Breton juega obviamente con el nombre popular de la mantis religiosa y la acepción común del término *religieuse*, «monja o religiosa» que además tiene «labios de santurrona» (fig., *capucine*). <<

[225] Bonnet y Hubert creen que la homofonía *ses cils*/Cécile (Santa Cecilia, patrona de los músicos) pudo influir en la creación de este verso. <<

[226] o *rickshaws*, calesas orientales tiradas por personas. <<

[227] las representaciones de divinidades emergiendo de una flor de loto estilizada como de un huevo son frecuentes en la iconografía oriental. La evocación se enriquece, quizás, con la imagen de un tipo de ninfa acuática que aparece citada en los borradores de *Una temporada en infierno* de Rimbaud (aunque los especialistas siguen sin percatarse de ello): la *apsará*, generalmente tallada en las puertas de los templos con una flor en la mano. La *apsará* más famosa es Urvashí, que se enamoró del mortal Puruvaras. <<

[228] alusión a Jacqueline Lamba. La ciudad de Martigues, puerta de la laguna de Berre, está constituida por varios barrios unidos por puentes. Existen varias fotos, muy bellas, de «la ondina» buceando desnuda en un acuario, realizadas por el fotógrafo húngaro Rogi André: http://www.lineature.com/es/32_rogi-andre. <<

[229] o «que se ponen / Un traje de baile para ir a acostarse». La imagen de las «lámparas acostadas» es análoga a la de *le coucher de soleil*, la puesta de sol. <<

[230] literalmente, «no estar para todo». Casi con toda seguridad, Breton jugó aquí, dándole la vuelta, con la expresión *ne pas* [o *ny pas] être pour rien*, «no ser responsable, no tener culpa (de nada)». <<

[231] Este verso procede de una expresión idiomàtica modificada por el poeta. En francés, *revenir quelqu'un a ses moutons* (literalmente, «volver uno a sus corderos») significa «volver uno al asunto del que se estaba hablando». Dado que Breton había cambiado el manso cordero (símbolo de la bondad cristiana) por su feroz enemigo (símbolo de la maldad diabólica), decidimos trasvasar el verso partiendo del refrán «Quien con lobos anda, a aullar se enseña [se acostumbra]». <<

[232] un diván que poseía Lise Deharme (cf. *Farouche à quatre feuilles*) y que según ella había pertenecido a *Madame* Sabatier. Según Bonnet y Hubert, el hecho de que Breton lo haga simbólicamente añicos en estos versos (véase nota siguiente) refleja su rechazo de la lujosa vida burguesa. <<

[233] *laceration* es un falso amigo, término de jurisprudencia que significa, en realidad, «*action de lacérer [hacer añicos! un écrit, un livre*». Definición que desde el siglo XVII vienen repitiendo tal cual (ejemplo incluido) todos los diccionarios franceses, y que por tanto Breton debía de conocer. <<

[234] otro juego léxico creado a partir del nombre de la *ipomea violácea*, la «gloria de la mañana». Que sepamos, no existe la variedad «gloria de la noche», a diferencia de, por ejemplo, el «galán de día» y el «galán de noche». Jugando nosotros también, empleamos aquí el verbo «solfear» en el sentido coloquial de «zurrar, golpear», creando de paso una aliteración. <<

[235] literalmente, «yo tomo mi bien». Probablemente jugando con la expresión *prendre en bien/mal*: tomar (a) bien/mal. <<

[236] *se recharger* es otro falso amigo que no significa lo que parece, sino «cargar de nuevo con algo, retomar una carga». <<

[237] mantenemos la ambivalencia del original —que enlaza con la imagen del verso anterior—, aunque también podríamos traducir este verso como: «E incluso a causa de los seres empeñados…». <<

[238] el relato del Génesis. <<

[239] tal y como nos señaló el poeta y traductor François Davo, el hecho de que Breton alterase la expresión hecha *à défaut de* (o *au défaut de*) añadiéndole un artículo parece indicarnos que ésta no posee aquí su sentido habitual, «a falta de».

De hecho, en su grafía menos común, y añadiéndole el artículo correspondiente al sustantivo al que se aplica, la expresión suele emplearse para hablar de una «parte del cuerpo donde termina una pieza anatómica». Siguiendo, pues, la hipótesis de Davo, creemos que lo que Breton nos dice aquí es que los amantes «encuentran y pierden el anillo de su fuente en la ausencia del tiempo», «allí donde concluye el tiempo», o sea, en la atemporalidad, imagen que casa mejor con su concepto del amor. <<

[240] «Este verso anticipa un juego colectivo que hallará su lugar en la revista *Médium*, núm. 1 (noviembre de 1953), p. I, 11-13, bajo el título "¿Me abre la puerta?". Consiste en responder a la pregunta: ¿Le abriría usted a tal o cual figura del pasado si ficticiamente ésta llamase a su puerta? La respuesta afirmativa o negativa, así como el breve comentario que la acompaña ("Sí, por fascinación", responde Breton a propósito de Hegel; "No, por cansancio", a propósito de Marx), permiten entrever las relaciones que cada quien puede mantener con esa figura» (cf. Bonnet y Hubert, op. cit., p. 1783). <<

[241] «Pelagio (370?-440), monje y teólogo, tal vez originario de Gran Bretaña o Irlanda, a veces representado como un druida, lo que explica la presencia del muérdago en el verso. Su oposición a la teología del pecado original y de la gracia, su exaltación de la libertad, [del libre albedrío,] de la responsabilidad y de la dignidad humanas —que le valieron varias acusaciones de herejía— justifican la actitud con la que Breton lo ve» (cf. Bonnet y Hubert, op. cit., p. 1784). <<

[242] «Beato Joaquín de Fiore (1135-1202) fue abad y monje italiano nacido en Calabria en la Edad Media. Sus seguidores, denominados Joaquinitas, iniciaron un movimiento heterodoxo que proponía una observancia más estricta de la regla franciscana. De origen humilde, fue un sabio autodidacta que posteriormente devino experto en temas de teología y filosofía. Entre 1156 y 1157, mientras viajaba por Palestina, tuvo una experiencia mística en el Monte Tabor, tras la cual obtuvo el don de la exégesis. En 115 9 ingresó en la orden cisterciense y en 1188 el Papa lo liberó bajo petición propia de sus obligaciones como abad. Con sus discípulos, fundó una comunidad monástica en 1196 (con aprobación de Celestino III). Pese a ser un buen abad y a sus debates teológicos, también se distinguió por sus profecías, fundadas en la exégesis bíblica, postulando gracias a la hermenéutica la historia del mundo en tres eras distintas, una por cada persona de la Trinidad. Defendió una concepción histórica de Dios y la Humanidad, en la cual la historia concluye con una renovación espiritual de la Iglesia, convirtiendo el mundo en un monasterio único que estaría habitado por monjes espirituales ideales. […] Este autor está formulando la idea de que se puede conocer el futuro, y así poder profetizar el fin del mundo. Marx o Comte volverán a plantear algunas de sus teorías, aunque suprimiendo el elemento divino» http://es.wikipedia.org/wiki/Joaqu%C3%ADn_de_Fiore. <<

[243] «En sus *Sammtliche Werks* […], F. Von Baader declara haber dado a conocer la obra de Eckhart a Hegel quien, entusiasmado, al día siguiente dio ante él una lección sobre el (místico) y concluyó diciendo: “Ahí tenemos todo lo que anhelamos”. Pero no hemos encontrado ningún texto evocando un debate a este respecto entre Hegel y Novalis. Una página de la *Filosofía de la religión* de Hegel evoca una de las posiciones del maestro Eckhart, quien subraya la complementariedad de la mirada de Dios sobre el hombre y la del hombre sobre Dios» (cf. Bonnet y Hubert, op. cit., p. 1784). Estos críticos ven en la evocación del viento un homenaje a uno de los poemas de Rimbaud más queridos por Breton, «El río de Cassis»: «¡Pero qué salubre es el viento!». <<

[244] durante toda su vida Breton manifestó el más sincero interés por la filosofía de Corneille Janssens o Jansen (1585-1638), obispo de Ypres y padre del movimiento religioso conocido como el jansenismo. El diácono François de Pâris (1690-1638), el hereje de la siguiente estrofa, era, de hecho, jansenista. <<

[245] Marie-Catherine Cadière, mística francesa acusada de hechicería en 1731. Mantuvo una relación tormentosa con su confesor, el jesuita Jean-Baptiste Girard, «quien probablemente abusó de ella». Tras ser condenada a la horca, el apoyo de la población de su ciudad natal, Toulon, consiguió que le conmutaran la pena, aunque acabó encerrada en un convento. Jules Michelet se inspiró en ella para escribir *La hechicera*. <<

[246] los hermanos Claude y François Bonjour, originarios de la Bresse, sacerdotes y párrocos ambos de la parroquia de Fareins, fueron los creadores de una secta denominada fareinismo, aunque su influencia traspasó los límites de esa villa. En Internet puede consultarse el dossier que Breton elaboró sobre ellos: htrp:/Avww.andrebreton.fr/fr/item/PGCOH56600100451440. En el hermosísimo poema que Breton le dedicó a Lautréamont, «Le grand secours meurtrier», con el que muy significativamente concluye *El revólver de pelo cano*, el poeta se allega «al cisne de Montevideo […] en calidad de convulsionario». <<

[247] Angélique Arnauld (1591-1661), figura mayor del jansenismo. «La existencia del retrato de Marat junto al de la madre Angélica, abadesa de Port-Royal-des-Champs, condensa fuertemente el espíritu general del poema: abertura —que no significa adhesión— a todos aquellos que se sublevaron contra el orden establecido, fuera cual fuera el motivo de su revuelta» (cf. Bonnet y Hubert, op. cit., p. 1785). <<

[248] El efecto Fata Morgana es una forma inusual y compleja de «espejismo superior» que puede observarse justo encima del horizonte formando una banda estrecha. Su nombre en italiano (Hada Morgana, traducción de Morgan le Fay, documentado desde 1801 con este sentido) procede de la creencia de que esta clase de espejismos, especialmente abundantes en el Estrecho de Mesina, eran obra de la maga del ciclo artúrico, quien, mediante su hechicería, creaba «castillos en el aire» o «falsas tierras» para atraer a los jóvenes amantes o a los marineros y encerrarlos de por vida en su «Valle Sin Retorno». En realidad, se trata de una ilusión óptica debida a una inversión térmica: objetos que se encuentran más allá del horizonte —como, por ejemplo, islas, acantilados, barcos o témpanos de hielo— aparecen de pronto sobre éste, revestidos de una apariencia fantasmagórica:

> Con el tiempo en calma, la separación regular entre el aire caliente y el aire frío (más denso) cerca de la superficie terrestre puede actuar como una lente refractante, produciendo una imagen invertida, sobre la que la imagen distante parece flotar. Los efectos Fata Morgana suelen ser visibles por la mañana, después de una noche fría. Es un efecto habitual en valles de alta montaña, donde se ve acentuado por la curvatura del suelo del valle. También se suele ver por la mañana en mares árticos, con el mar muy en calma, y es habitual en superficies heladas de la Antártida[24].

Dedicado originalmente a la que era entonces su mujer, Jacqueline Lamba, «Fata Morgana» fue escrito en diciembre de 1940 en la villa Air Bel de Marsella[25], donde Breton y su familia habían sido hospedados por el Comité estadounidense de ayuda a los intelectuales tras la ocupación nazi de Francia acaecida seis meses antes. El día 3 de ese mes, con motivo de la visita del mariscal Pétain a la ciudad, Breton, junto con otros cuantos artistas refugiados en la villa, fue arrestado bajo la acusación de ser un «anarquista peligroso buscado desde hace tiempo por la policía francesa» y encarcelado durante cuatro días en un barco.

Nada más concluir el poema, Breton contactó con un editor de Avígnon, Léon Pierre-Quint, quien acogió el proyecto entusiasmado: «Este poema es de una rara dulzura —y quizás aquél en el que usted se ha expresado de la manera más completa. Los temas se suceden con una riqueza y una *[palabra ilegible]* impresionante[26]». «Fata Morgana» se acabó de imprimir en Marsella el 10 de marzo de 1941, publicado por Éditions du Sagittaire e ilustrado por Wilfredo Lam, uno de los miembros del grupo superrealista que estaba, junto con Breton, a la espera de un visado para poder salir del país. No obstante, como relata Breton en las *Entretiens* con André Parinaud, las autoridades marsellesas del Gobierno de Vichy censuraron el libro y prohibieron su distribución.

Estando ya en Nueva York, donde el poema se distribuyó por primera vez, traducido al inglés en la revista *New Directions in Prose and Poetry*, con las ilustraciones originales de Lam, Breton, entrevistado por Charles-Henri Ford, declaró que con este poema había querido, estilísticamente hablando, afirmar su «resistencia, más intransigente que nunca, a las tentativas masoquistas que, en Francia, tienden a restringir la libertad poética o a inmolarla en el mismo altar que las otras», poniendo como ejemplo de tales tentativas «La rima en 1940», un ensayo de Louis Aragón. Tema éste, el de su tenaz oposición a la llamada «poesía de circunstancias», presente en todos los textos que recoge este volumen, pero sobre todo en «Los Estados generales» y en *Arcano 17*.

Desde su despuntar, «Fata Morgana» nos adentra en el ámbito del mito, en el seno de lo maravilloso: «Esta mañana la hija de la montaña sostiene en sus rodillas un acordeón de murciélagos blancos», aunque el poema, en realidad, comienza justo antes del amanecer, *en la hora más oscura de la noche*. La montaña a la que alude Breton es, probablemente, la de Sainte-Victoire, cuyo nombre, unido a la luz del alba que baña el poema desde el principio, nos revela uno de los temas que entraña este aluvión de imágenes irresistibles: «Es esto el amor esta promesa que nos sobrepasa…».

Como en una de las secciones de «Los Estados generales», el poeta empieza cuestionándose su propia identidad y entidad, pero aquí al despertar al lado de la mujer que ama y sobre la cual «h[a] pasado los guantes de musgo». Su extrañeza se acentúa al sentirse rodeado, asediado por objetos que le son hostiles, «muebles embarazosos cuya verdadera labor es ocultar las vías de salida» que permitirían a los amantes dejar atrás todos los peligros que les acechan, incluido el de la muerte. Aun así, tras esos enemigos, «al otro lado», quién sabe, tal vez les aguarda «la barca imantada», tal vez puedan «partir juntos / En busca del árbol bajo cuya corteza se dice / Lo que para nosotros solos somos el uno para el otro en la gran álgebra».

Poco a poco, verso a verso, el poeta va despertando de su pesadilla y recobrando la esperanza. En la segunda sección del poema, Breton recurre por un lado a un juego popular y, por otro, al juego superrealista de las preguntas y respuestas emitidas independientemente las unas de las otras para articular el poema[27], siendo la amada quien pregunta y el poeta quien responde. Movido por el amor único y recíproco («Oh torbellino más sabio que la rosa / Torbellino que arrastra la mente»), el poeta se deja llevar por él hasta «la ilusión infantil / De que todo está ahí por algo que [l]e concierne», y gracias a él comienza «a ver lo que [l]e rodea en la gruta / El viento lúcido [I]e trae el aroma perdido de la existencia / Libre al fin de sus límites».

La cama (el lugar donde, según Breton, «la poesía se hace como el amor»)[28], «el [lecho—]oficio en el que se cruzan los ciclos y del que surge lo que presentimos bajo el nombre de música de las esferas» se transforma en un tren que, sobre «raíles de

miel azul», transporta a los amantes al reino de la esperanza, «la verdadera vida[29]», el «único claro» del «bosque cerrado con llave», permitiéndoles olvidar por unos instantes «el pernicioso pensamiento oculto / Que nos impide ir adonde nos gustaría». Durante el trayecto ambos redescubren que «esto [es] el amor esta promesa que nos sobrepasa», que «siempre queda fuerza», que «en el corazón de toda luz» siempre ondea «la bandera pirata» (negra, como la de los comuneros y los libertarios que Breton evoca en *Arcano* 17).

La tercera parte del poema, impresa en cursiva, es, según Legrand, la transcripción de un sueño de Breton mezclada con diversos recuerdos de índole poética (como la frase que le dijo su hija Aube un día, inventándose un verbo, y que el poeta anotó cuidadosamente en un cuaderno: «André tú no sabes por qué me resedo»). Sin embargo, el hecho de que el hombre del sueño lleve «brazales de puntas aceradas» ha hecho pensar a algunos críticos en el zapatero anarquista Jean-Jacques Liabeuf quien, tras ser condenado injustamente por proxenetismo, mató a dos policías armado de brazaletes y charreteras con puntas para vengarse de la (in)justicia. Su ejecución, llevada a cabo al *amanecer* (momento en que transcurre el poema) del 2 de julio de 1910, dio pie a numerosas manifestaciones de protesta.

Mientras transcurre ese *récit de reve*, «la gente lucha afuera contra lo que ya no puede durar más». Y «para que lo que ya no puede durar más no dure más», el protagonista del relato «está dispuesto a no durar más él mismo» como tal, y a unirse a los Otros: «Uno para todos pase lo que pase / Si no la vida [no] sería [más que] la gota de veneno / Del sinsentido vertida en el canto de la alondra». El pasaje remata con la imagen gloriosa de «una niña muy pequeña» balanceándose en «su trapecio hecho de cigarras» mientras «de golpe una pirámide se espiga en la lejanía […]/ Una fina pirámide toda de piedra maciza / Unida a ese bello cuerpo por cordones rojos».

Entre «los trazos de la historia», en la cuarta y última parte, nos topamos luego con uno de los pasajes poéticos más bellos que escribió Breton. Custodiada por un gerifalte «en suspensión» o «en éxtasis», la amada duerme. «Cabezas de [distintas] mujeres» pero «también de hombres» se suceden sobre sus hombros, una multitud de «seres [que] / Eres tú soy yo bajo el eterno disfraz», mientras ella yace… como una momia. El poeta piensa en la del ibis, ave sagrada de Egipto, símbolo del dios Thoth: «Momia de ibis que quiere que todo aquello que yo pueda saber contribuya a enriquecerme sin distinción / Momia de ibis que me hace tributario del bien y del mal en la misma medida». E, igual que en *Arcano* 17 identifica a Elisa con varias figuras mitológicas (Isis, entre ellas), Breton asocia la momia del ibis a la imagen de Jacqueline, habla con ella, confiando en que el ave-dios le ayude a «acabar con la escisión del alma», a recuperar «la unidad perdida». Gracias a eso, «el loco enamorado» consigue librarse de la mirada del «basilisco», al que, sin embargo, no teme, ya que tiene «el espejo apuntado hacia él», ya que sabe que «Basta con cerrar los ojos / Para reencontrar el índice de lo permanente», de las fuerzas eternas

encerradas en la psique. Pese a todos los desastres que están aconteciendo y que acontecerán, «A viva fuerza el sufrimiento ha sido expulsado de algunos de sus feudos», e incluso «no es imposible que el hombre / Deje de devorar al hombre aunque no hayamos avanzado mucho a este respecto».

Dicho esto, «la representación continúa». El final del poema es un tanto más complejo pues en él Breton reinterpreta poética y cinematográficamente varios episodios relativos al primer acceso de locura del rey Carlos VI, a la tragedia acontecida durante el llamado «Baile de los Ardientes» y a la monumental y teatral coronación de la reina Isabel de Baviera. Su conclusión es magistral. Empleando (por primera vez, que nosotros sepamos, en la historia de la poesía moderna) un *primer plano*, el de la divisa de Valentina Visconti (figura histórica celebrada por su fidelidad al marido asesinado, y que él contrapone a la libertina reina de Francia); jugando con el doble sentido de la palabra *souci* (inquietud; caléndula o maravilla, la flor preferida de la citada Visconti), y utilizando el recurso del encabalgamiento (que, reforzado por la falta de puntuación, da pie a distintas lecturas de los versos), Breton funde la imagen del sol naciente con la de la amada, sin la cual «Todo me es nada nada me es todo». <<

[249] o «pierde [su valor, su interés, etc.]». Sobre el sentido de este verso, véase lo dicho sobre «el amor único» en el estudio preliminar. <<

[250] esta metáfora alude probablemente al libro de Pierre Reverdy *Le gant de crin* (El guante de crin), donde aparece la célebre definición de la imagen poética que Breton incorporó al primer *Manifiesto del superrealismo*. <<

[251] la expresión «gran álgebra» parece poseer aquí un sentido hermético. Como es sabido, la palabra álgebra proviene del árabe. «Muhammad ibn Musa al-Khwarizmi publicó en Bagdag en el siglo IX (hacia el año 825) el famoso libro *Kitab-l muqabala-jabr wa al*, donde se estudia la ecuación de segundo grado. La palabra *Al-Jabr* dio lugar a Álgebra; *muqabala* se deriva de la misma raíz que *qabbala*, la Cábala hebrea». De hecho, la Cábala pasa por ser «el álgebra de la fe. Resuelve todos los problemas del alma a la manera de ecuaciones, despejando sus incógnitas. Otorga a las ideas la nitidez y la exactitud rigurosa de los números. Sus resultados en cuanto hace a la mente son infalibilidad y la paz profunda de corazón, suscitando el deseo de la Verdad, la Belleza y el Bien» (cf. http://www.espectral.com/Libreria/Libros2/cabala.htm).

Para Claude Letellier, que analiza este poema teniendo también en cuenta «el contenido latente» de la maga del ciclo artúrico:

> estos versos de condensación de lo maravilloso sirven quizás para unir el tema de Morgana y Arturo, el hermano amante, con el de la navegación de la pareja, tras las pruebas de la guerra y la traición, hacia Avalon, la isla primordial, en la nave mágica, hacia el árbol sagrado de las relaciones primordiales: Séfiroth, Idragsill o el manzano del Conocimiento cuyas imágenes, a mi juicio, convergen en el juego del tarot. La imaginería es sincrética y amalgama materiales provenientes de diversas culturas. La ansiedad de la espera hace que la psique acceda, por compensación, al sueño de la realización simbólica mediante «esas palabras que se escapan de las canciones antiguas», (cf. Claude Letellier, «Le déploiement du mythe et du merveilleux dans “Pata Morgana” d’André Breton», en *Mélusine*, núm. xx (Merveilleux et Surréalisme), p. 111). <<

[252] mantenemos el juego del original, aunque *mot levier* significa ya de por sí «palanca (normal, hidráulica, direccional, quirúrgica…)». Breton recurrió a la imagen de la «palanca» en varios textos de esta época, como los «Prolegómenos a un tercer manifiesto del superrealismo o no» y el texto de la nota de prensa que anunciaba la publicación de *Arcano* 17. <<

[253] también «grullas»; en argot, «prostitutas». <<

[254] literalmente, «que todo no debe ser [¿lo?] de siempre». A nuestro juicio, lo que este oscuro verso puede querer decir es que «el duende de la mala fortuna actual» (el que «desparrama la sal» y «[está tan) de moda») «se empeña en hacernos creer que nada puede durar siempre» (y mucho menos el amor). <<

[255] Breton alude a un juego tradicional, *Ça rappelle*, que los superrealistas convirtieron en método de creación poética. Un ejemplo popular: —¿Qué te recuerda la palabra estrella? —El cielo. Sin embargo, justo después Breton recurre a otro juego más conocido en el mundo hispanohablante: «Si (yo o fulanito) fuera…», que él denominaba «el juego de las analogías» (cf. «El uno en lo otro», *Perspectiva caballera*). <<

[256] en *Arcano 17* los pechos de Melusina «son dos armiños presos de su propio grito». <<

[257] nuevo juego homofónico: *sillage* es también la «veta de prolongación, profunda o superficial, de una mina de hulla». <<

[258] en estos tres últimos versos hay que sobreentender: «[…] un fardo / Sería una bola etc.»; «[…] un camino / Sería la estela del geranio»; «[…] ver detrás de mí sin volverme / Sería el orgullo del torpedo», pudiendo ser el «torpedo» tanto el pez así llamado como el proyectil. <<

[259] pájaro sagrado del antiguo México, cuyo nombre está integrado en el del dios Quetzalcóalt (pájaro serpiente o serpiente alada). <<

[260] también «sin blanca» o incluso «en falso, de mentira», ya que los tres sentidos son posibles. *Chauffer á blanc*: calentar al blanco vivo, al máximo de temperatura, a tope. *Mettre a blanc*: dejar sin blanca. *Saigner a blanc*: sangrar a un animal para extraerle toda la sangre y conseguir así carne blanca; figuradamente, agotar todos los recursos vitales. *Mettre á blanc*: dejar sin blanca. *Tirer a blanc*: disparar en falso, disparar balas de fogueo.

En cuanto a la expresión *marchand de plaisir*: «vendedor de placer», es sinónima de *marchand d'oublies*: «barquillero». <<

[261] el bismuto —cuyo color rojizo Breton asocia aquí al de las primeras luces del alba, justo antes de que salga el sol— cristaliza en forma de escalera o de pirámide escalonada. <<

[262] O Knockfarrel. Este *vitrified fort* de las tierras altas de Escocia es especialmente célebre no sólo por su constitución, sino también por los restos megalíticos erguidos a su alrededor, como The Clach an Tiompain (La Piedra Sonora, en escocés) o The Eagle Stone (La Piedra del Águila). <<

[263] todas no: el día en que Breton y su mujer Elisa volvían a Francia desde Nueva York, Marcel Duchamp apareció por su casa para ayudarles a empaquetar las cosas. Breton le dijo que tenían que ausentarse un rato y que mientras, si quería, podía ir guardando los libros en cajas. Al regresar se encontraron todo igual y a Duchamp sentado en un sofá con cara de alucinado. Cuando Breton le recriminó cariñosamente el no haber hecho nada, Duchamp le replicó: «¡Sí que he hecho, André! ¡He inventado un nuevo nudo en vuestro honor!». <<

[264] en el sentido esotérico —no recogido por el DRAE— de «capaz de conjurar [evitar, alejar] el mal, la mala suerte, los malos espíritus, etc.». <<

[265] verso de varios significados: «Porque tú estás pegada / asida», «Porque tú resistes», «Porque tú duras»… <<

[266] o «vinos de excelente calidad». *Grand vin* es una expresión ligada sobre todo al Burdeos. <<

[267] juego cuádruple de acepciones: laguna foliar / laguna textual; hoja de planta / hoja de un libro, un manuscrito. <<

[268] literalmente, «coger al sesgo». En la actualidad, la expresión *prendre en echarpe* significa comúnmente «chocar de refilón (dos vehículos)», pero, dado el contexto bélico en que fue escrito el poema, lo más probable es que Breton jugase aquí con su acepción militar, en alusión a aquél: «*En termes d'artillerie, tirer, battre, prendre d'écharpe, en écharpe, c'est tirer sur la face d'un ouvrage, sur une ligne de troupes, suivant une direction très rapprochée de celle de la face, du front de la troupe. Une batterie d'écharpe, en écharpe, est celle qui est placée de manière à tirer d'écharpe*». Por otro lado, Breton conocía sin duda la acepción anatómica de «acueducto», término que en francés entraña también el de «duque» (¿el de Orléans o el de Baviera, que aparecen al final del poema?). <<

[269] «El torbellino de la rosa de Engels, citada en el *Segundo manifiesto del superrealismo*, al acelerarse, hace reaparecer lo maravilloso original de "la ilusión infantil", matriz de todo el poema y fuente de un egocentrismo regenerador» (cf. Letellier, op. cit., p. 108). Asimismo, Letellier relaciona la imagen de la rosa giratoria con «la rueda cósmica de los alquimistas» cuya deidad es Morgana, «el hada del destino aleatorio».

Para nosotros, estos versos pueden aludir también al proceso de investigación mental propiciado por el automatismo. <<

[270] reproducimos y reforzamos el matiz insólito que aporta la expresión *si bien* del original (ligado, quizás, a la idea de «ahogarse [era más que improbable por consiguiente es] *adrede»). Saisir la perche*: aprovechar el momento propicio, la oportunidad, etc., para salir de algún atolladero. <<

[271] alusión al inicio de la novela *El castillo de Otranto* (1746) de Horace Walpole: el día de su boda, Conrad, hijo del príncipe Manfred, muere aplastado por un casco gigantesco que cae de repente en mitad del patio del castillo. <<

[272] en el argot de aquel entonces, *boucaner* significaba «putañear». <<

[273] hasta la aparición del papel secante, el polvo de oro se empleaba, sobre todo en los despachos burocráticos, para secar la tinta. <<

[274] curiosamente, el cuaderno que años después, durante el viaje por Canadá, compró Breton para escribir *Arcano 17* lleva la foto de una muy simbólica cascada en la cubierta; cascada que, además, podría aludir veladamente al poema «Alba» de Rimbaud (*Illuminations*). Por otro lado, la ventana que aparece en la «primera sección» de *Arcano 17* deviene en telón… <<

[275] traducción que aquí —donde probablemente Breton jugó con la literalidad del término, «pensamiento de atrás»— nos parece más apropiada que las habituales: «segunda intención»; «reserva mental». <<

[276] bajo tal ángulo: en astrología, *signo ascendente* (título de una de las «poéticas» de Breton) de la 4.ª y la 7.ª casa. <<

[277] Verdadera vida: la que, según Rimbaud (*Una temporada en el infierno*), «está ausente». <<

[278] es difícil saber en cuál de todas las acepciones de la forma pronominal *se passer* («pasarse») pensó Breton al subrayarla: «Sobrepasarse, ser superior a uno mismo; pasar; cesar; perder su belleza, su fuerza algo; acontecer; privarse, abstenerse». <<

[279] o simplemente «la falena» (*la chinée*, en francés, un tipo de mariposa). «Chiné: adj. Se decía de cierta clase de telas rameadas o de varios colores combinados» (DRAE). <<

[280] *cosse* es la vaina de las legumbres pero también el fruto de algunos arbustos, como la retama. <<

[281] Breton juega en este caso con la expresión *faire la coarte échelle*: ayudar a alguien a trepar por algún sitio haciendo un «estribo» con las manos o sosteniéndolo sobre los hombros; echarle una mano. Nosotros hemos optado por crear otro juego con la expresión «hacer escala (en un puerto)» para conservar el matiz musical que entraña el sustantivo. <<

[282] figurillas parecidas a las de los belenes, típicas de la zona de Provenza. Una de sus «ferias» más importantes tiene lugar en Marsella, durante los meses de noviembre y diciembre. La figura de la gitana reaparecerá al inicio de *Arcano* 17. <<

[283] Breton alude a, e ironiza con, la máxima clásica *force doit rester à la loi (ou à l'autorité)*, «la fuerza (de un Estado) debe quedar/estar en manos de la ley». Máxima que, por cierto, dio título a una de las muchas películas de Georges Méliès desgraciadamente perdidas. <<

[284] doble juego semántico: 1) la marmita es «una cabellera que va *al fuego*» (por *pot au feu*: olla, puchero, cocido), y 2) «la marmita es una cabellera que se prende (que deviene en fuego)». También podría tratarse de una alusión a Théroigne de Méricourt. <<

[285] negra, como la de los comuneros y los libertarios que Breton evoca en *Arcano* 17. <<

[286] según Légrand, alusión a un pasaje del *Señor Teste* —la obra que Breton más admiraba de Valéry—, el cual, durante una representación teatral observa «un fragmento desnudo de mujer, suave como un canto rodado». <<

[287] originaria y antiguamente *pivoter* significaba «dirigir (un árbol) la raíz madre perpendicularmente». <<

[288] Breton emplea la designación arcaica del término, probablemente para referirse al arma de guerra. <<

[289] o «Y más algas [cesura] que descanse [¿el viento, el hombre?]»: la otra traducción posible de este verso. <<

[290] frase real pronunciada por la hija de Breton y anotada por él en un cuaderno. El verbo *résediser* parece, pues, invención de la niña Aube, fusión del verbo *redire* y del sustantivo *réséda*, planta que popularmente se conoce como *mignonette:* «cuca, preciosa, chiquitína». <<

[291] a nuestro juicio, el verbo *s'élancer* posee aquí estos sentidos: «*Devenir élancé. La taille de cette jeune fille s'élance. Terme de forestiers*. S'élancer se dit des arbres qui prennent une grande élévation sans grossir proportionnellement». Y no «lanzarse». La expresión «fina pirámide» confirma nuestra versión, creemos. <<

[292] fig. «por siempre jamás». <<

[293] verso muy ambiguo. El término «sacre» nos ayuda a mantener varios de los sentidos que entraña: «En la suspensión de la coronación [de un rey]»; «En la suspensión de la consagración [de un obispo]»; «En la suspensión [el planear] del gerifalte»; «En el cese del cañón»; e incluso «En la suspensión [de la actividad] del hombre rapaz». Y eso por no hablar de las distintas acepciones de «suspensión», entre ellas la de «éxtasis, suspensión de los sentidos». <<

[294] empleamos un término, recogido por el DRAE, que, aun siendo propiamente gallego, designa una prenda campesina extendida por todo el mundo. <<

[295] otro juego polisémico. *Entrelacs*: lizos; artesonado; ornamento pictórico; cordones de cortina; trazos caligráficos. Dado que al dios egipcio Thoth («momia de ibis») se le consideraba «el inventor de la escritura, patrón de los escribas, de las artes y las ciencias […], el arquitecto que conocía los trazados y trayectorias de todas las cosas, el señor de los inventores y de la sabiduría», nos inclinamos por esta última acepción. <<

[296] cargar el velamen, acepción 20 del DRAE: «Cargar: Mar. Cerrar o recoger los paños de las velas, dejándolas listas para ser aferradas». <<

[297] en alusión, quizás, al contexto histórico del poema o, como apunta Hubert, al concepto freudiano de «disociación». *Morceler* es verbo empleado sobre todo a la hora de (re)partir un terreno o dividir una región, un país. El término empleado por Breton parece un neologismo despectivo, pues el sustantivo normativo es *morcellement*. <<

[298] *contribue a moi* es frase hecha que significa «me ayuda (a), contribuye a mi bien, a mi bienestar». Este verso retoma la idea implícita en el verbo *parvenir*, que significa «medrar», «enriquecerse»; en este caso, espiritualmente. <<

[299] estamos convencidos de que *grand mot* no equivale aquí a *grands mots* (palabras ampulosas), sino que posee el sentido de «palabra solemne, notable, de suma importancia». <<

[300] Víctor Manuel II, primer rey de Italia. Cf. carta de Friedrich Nietzsche a Jacob Burckhardt desde Turín el 5 de enero de 1889, firmada como «Astu» en alusión, al parecer, a Astier, protagonista de *L'immortel* de Alphonse Daudet. La carta apareció reproducida en el núm. 2 de *Le Surréalisme au Service de la Révolution* y en la *Anthologie de l'humour noir*. <<

[301] estación, en los dos sentidos que posee el término original: lugar en que descansar, hacer un alto; estación de un vía crucis, de una procesión. <<

[302] Lactario delicioso: Nombre científico del níscalo. La alusión puede entrañar una blasfemia ya que la palabra *réposoir* se emplea sobre todo al hablar de la procesión de Corpus Christi. <<

[303] además de designar a un reptil (real y mitológico) y a una planta (*ocyntum basilicum*, la albahaca), recordemos que basilisco (*Basiliscus*) era el antiguo nombre de la estrella Regulus o Régulo. Según la leyenda (a la que alude Breton al final de esta estrofa), el animal mitológico nació de un huevo puesto por un gallo e incubado por un sapo (dos animales simbólicos de la alquimia). <<

[304] compás. En el sentido de «medida musical». <<

[305] piedras grabadas, usadas como talismanes, atribuidas a la secta de los basilidianos, cuyo dios era Abraxas. <<

[306] además de con la citada leyenda del basilisco mitológico, Breton juega con una tradición rusa: la de pintar huevos con motivos religiosos durante el período de Semana Santa. Parecidos pero no iguales a los huevos de Pascua. <<

[307] Breton emplea el término «prestigio» en dos maravillosos sentidos desusados —ay— en la actualidad: «3. m. p. us. Fascinación que se atribuye a la magia o es causada por medio de un sortilegio. 4. m. p. us. Engaño, ilusión o apariencia con que los prestigiadores emboban y embaucan al pueblo». Acepciones que, hasta bien entrado el siglo XX, eran las únicas de ese término, cuando los prestidigitadores eran llamados, precisamente, *prestigiadores*… Breton debió de pensar en Aloysius Bertrand al escribir la palabra, pues uno de los capítulos más bellos de *Gaspard de la nuit* se titula «La noche y sus prestigios». <<

[308] Breton ya había aludido antes al episodio del «Baile de los Ardientes» en el poema creado a partir de frases recortadas de un periódico e incorporado al *Manifiesto del superrealismo*. <<

[309] el ciervo blanco era el símbolo del rey Carlos VI. El verso alude a un artilugio mecánico que formó parte de la «escenografía» ideada por el rey Carlos VI para la coronación de su esposa. <<

[310] a por él: Breton emplea una expresión muy antigua pero que aún no ha caído del todo en desuso: *Courir sus à quelqu'un*, pegar tras de alguien, andar encima de alguien, perseguirle, acosarle, etc. <<

[311] Advertencia: la que lanzó el misterioso hombre vestido de blanco a Carlos VI en el bosque de Le Mans: «Rey, no sigas cabalgando, regresa, porque te han traicionado». <<

[312] alusión a otro de los episodios acontecidos durante el primer acceso de locura del rey Carlos VI. En 1392, un año antes del «Baile de los Ardientes», durante la expedición dirigida contra Juan IV, un paje se quedó dormido a causa del calor sofocante y dejó caer la lanza sobre el casco de otro. Despertado por el ruido, el rey, creyéndose víctima de un complot, desenvainó su espada, atacó a su propio séquito y mató a cuatro personas. <<

[313] alusión a un festín dado por el duque de Baviera en el que un enano, armado con una espada, salió del interior de un pastel y, en medio de las risas de los presentes, empezó a descabezar los faisanes que corrían por la sala. <<

[314] «*Rappel: Il se dit particulièrement de ceux qui ont été exilés ou disgraciés*». Licencia, perdón, gracia a un desterrado, exiliado. <<

[315] otro de los «números» que Isabel de Baviera contempló durante su coronación. <<

[316] también «la mano errónea». <<

[317] el 23 de noviembre de 1407 el duque de Orleans, marido de Valentine de Milán, es asaltado por la tropa de Raoul d'Octonville, quien le corta la mano derecha de un hachazo. Al día siguiente de su muerte, la gente del duque fue a recoger la mano que había quedado tirada en la calle. El asesinato del hermano de Carlos VI dio pie a la despiadada guerra entre los Armagnacs y los Bourguignons… quizá trasunto, aquí, de la II Guerra Mundial. <<

[318] también Pedro de Luna. <<

[319] juego de acepciones entre la emoción (inquietud) y la flor (caléndula o maravilla) preferida de Valentine Visconti. <<

[320] Todo… todo: divisa —creada a partir de la latina «*Nil mihi praeterea, praeterea nihil mihi*» («Nada para mí de ahora en adelante, de ahora en adelante nada para mí») — de Valentine Visconti, grabada en su sepulcro. El hecho de que Breton la compare —o la confunda— con la reina Isabel (que la odiaba, a pesar de que sus destinos corrieron parejos) ha dado pie a diversas explicaciones de los críticos. Nosotros, sin embargo, dudamos de que Breton ignorase este detalle tan célebre, y más bien creemos que lo que nos quiere decir en estos versos es que Visconti era una mujer mucho más *noble* que la propia reina, a cuya categoría la eleva, en consecuencia. <<

[321] Durante el primer año de la ocupación nazi, el 11 de octubre de 1941, el mariscal Pétain, jefe de Estado de la Francia de Vichy, firmó un decreto mediante el cual se ordenaba «retirar algunas estatuas a fin de recuperar los metales no ferrosos (cobre, latón, plomo)». Más de un centenar de estatuas fueron fundidas entonces, setenta y cuatro de ellas conmemorativas. Ese mismo día, el falso Consejo de Ministros francés —al servicio, en realidad, de la dictadura hitleriana— aprobó «la ley relativa a la organización de simientes, granos y plantas»: un *azar* que probablemente habría desatado la ironía del autor del *Tratado de la asociación doméstico-agrícola*, quien pretendía que «la cereza es el producto de la cópula de la tierra consigo misma y la uva el producto de la cópula de la tierra con el sol[30]». Unos meses después, en 1942, la estatua de Charles Fourier, obra de Entile Derré sufragada por varias cooperativas obreras e inaugurada el 4 de junio de 1899[31] con el beneplácito de los «ediles», también fue a morir en una fundición.

Semejante decreto puede parecer una medida lógica en tiempos de guerra y penuria. Pero «no todas las estatuas fueron destruidas: los santos y las santas, los reyes y las reinas, así como los monumentos conmemorativos de la I Guerra Mundial [tras la que Pétain fue ascendido a Mariscal] quedaron exentas» de ese servicio militar. El monumento a Juana de Arco, por ejemplo, alrededor del cual solían congregarse, durante el período de entreguerras, los grupos de la derecha y de la ultraderecha francesas para los que la santa era y es la figura por antonomasia de la patria, se salvó de la quema. En cambio, los humanistas, los filósofos, los escritores liberales o radicales, las víctimas de toda clase de intolerancia volvieron a la hoguera. Desde el mismísimo Shakespeare a Victor Hugo, pasando por Zola y Lamartine. Desde Diógenes y Rousseau pasando por Voltaire y… los cocodrilos de la Place de la Nation. Hasta el benigno Charcot, precursor de la psicopatología —quien, como Freud, influyó en los jóvenes superrealistas—, acabó derretido.

El 11 de octubre de 1941 Breton llevaba ya tres meses exiliado en Nueva York, aunque, a juzgar por el llamado que le lanza al principio de la Oda («Fourier, ¿sigues ahí…?»), es probable que, por lo menos, sospechara la injuria que había sufrido el socialista utópico cuando empezó a componerla[32].

Fue en el verano de 1945, «en medio de la reserva hopi y en plena lectura exaltada [de las obras de Fourier], cuando la Oda tomó cuerpo», tal y como el propio poeta explicó a Jean Gaulmier en su carta del 21 de enero de 1958:

> Me cuesta mucho responderle ahora mismo a la cuestión que usted me plantea: cómo me orienté hacia Fourier. Hasta 1940, apenas si lo conocía a través de las antologías que tan sólo se interesan por él como reformador social. Ya en Nueva York, al fin pude hacerme con una edición de sus obras completas, la de 1846, y

sólo entonces descubrí en él al «gran poeta de la vida armoniana[33]», por retomarla expresión de usted, con la que concuerdo plenamente. Los cinco volúmenes me acompañaron casi exclusivamente durante un viaje bastante largo que hice en el verano de 1945 por el Oeste de los Estados Unidos y que me llevó, primeramente, a Reno (Nevada), donde había de divorciarme y casarme de nuevo en la misma sesión, como se acostumbra a hacer allí. Fue en el jardín de la pensión que nos cobijaba a mi futura mujer y a mí donde empecé a escribir la Oda. Puede que en ella se respire algo de la singular atmósfera de Reno, donde las «máquinas tragaperras» (del tipo de la que reproduje en *Los vasos comunicantes*) tapizan las paredes tanto de las tiendas de alimentación como de las oficinas de correos, y donde, para bien y para mal, se aglomeran desde la multitud de los que aspiran a otra vida conyugal hasta los *cowboys* y los últimos buscadores de oro. Con más seguridad aún, la Oda transpira mi estado anímico de entonces, aunque éste se halla expresado más directamente en *Arcano 17*. Entre el principio y el fin del poema se inscribe en el tiempo el viaje que, antes de volver a Nueva York, pude realizar a través de los estados de Nevada, Arizona y Nuevo México, movido esencialmente por mi intenso interés por los indios pueblo. El destino de esa gente y su impresionante dignidad constituían, para mi ensoñación, un telón de fondo sobre el que estaba llamada a estamparse, en todo su relieve, la personalidad de Charles Fourier, del Fourier que yo aprecio especialmente, el de *Los cuatro movimientos* y el de las misteriosas *Analogías* (el mismo al que, según he creído siempre, Baudelaire rechazó de antemano, sin darse tiempo para comprenderlo)[34].

En una de las entrevistas radiofónicas que mantuvo con André Parinaud, Breton reiteró estos datos, añadiendo algunos otros comentarios que conviene señalar, pues incluso «explican» uno de los fragmentos más impresionantes de otro de los poemas recogidos en este volumen, «Los Estados generales»:

[Durante aquel viaje) me entregué largo tiempo al espectáculo de las ciudades fantasmas, Sil ver City, Virginia City, vestigios de la «fiebre del oro» con sus casas de puertas batientes abandonadas y su teatro cubierto de carteles del siglo pasado. Allí pude, sobre todo, cumplir uno de mis grandes deseos de siempre: acercarme a los indios y, en especial, a los indios pueblo (hopi y zuni), cuya mitología y cuyo arte me atraen sobremanera[35]. Aún no he descartado la idea de relatar las impresiones tan vivas que experimenté en sus aldeas (Shungopavi, Wolpi, Zuni, Acoma), donde pude empaparme de su dignidad y de su genio inalienables, que contrastan tan profunda y perturbadoramente con la miserable condición a la que se han visto reducidos[36]. No entiendo por qué el ansia que de vez en cuando impulsa al hombre blanco a hacer justicia y a reparar los daños ocasionados a la etnia negra y a la etnia amarilla exceptúa, cada vez con mayor frecuencia, a la etnia india: a ella, que ha dado tantas pruebas de su capacidad creadora y que ha sido, con mucho, la más expoliada[37].

El encuentro con los indios pueblo, lejos de ser una anécdota baladí, está, pues, en la base de la composición de este poema así como en la de «Los Estados generales». Balakian compara en este sentido al creador de la Oda con el de las *Memorias de ultratumba*, pues piensa que Breton, al igual que Chautebriand, experimentó «la restauración de la imaginación» al contemplar los paisajes norteamericanos (tanto los de los Estados Unidos como los de Canadá): «Para ambos poetas, el indio se convierte en el símbolo de la pureza de la creencia; ambos se maravillaron ante la intimidad del indio con la naturaleza y ante su capacidad para entremezclar lo sobrenatural con el tejido de su realidad diaria[38]».

En efecto: si la interpretación «jeroglífica» del mundo aparece en la Oda como la condición indispensable para gozar de la mayor libertad es porque puede recoger, al menos en forma de anhelo, la noción conservada por los pueblos «primitivos» de que «entre lo sobrenatural y lo natural (lo real y lo superreal)» no existe «ningún hiato»; o, en términos furieristas, tal y como lo expresa Breton,

> porque tú comprendiste que el estado *sobrecompuesto* o *supramundano* del alma (que ya no se trata de transportar al otro mundo sino de promover en éste) debía mantener relaciones más estrechas con el estado *simple* o *inframundano*, el sueño, así como con el estado *compuesto* o *mundano*, la vigilia, el intermediario entre ambos.

Así y todo, cabe preguntarse, ¿por qué Fourier? Mejor aún: ¿por qué *precisamente entonces* Fourier? Pues la hora de la «imantación total» entre aquellos que, sin saberlo, se buscaban sonó no ya en el momento más oportuno sino *más necesitado* de ella. Tuvo que acontecer uno de los peores conflictos bélicos que ha conocido la humanidad, tuvo la humanidad que abismarse en uno de los tiempos más tenebrosos que ha generado un holocausto para que estos dos *fous* de las analogías se encontrasen en el Palacio Ideal destrozado por las bombas…

Es probable, como afirma Robert Kopp, que la primera persona que le hablase a Breton «de Fourier y de Saint Simón» fuese su profesor de filosofía en el liceo, André Creson, «autor de varias obras sobre Leibniz, Kant y Hegel», al que el poeta, «a pesar de no compartir su positivismo, deberá un interés perdurable por la metafísica y la ética[39]». Por esa misma época, el joven lector de Marx y de Engels descubre que éstos,

> tan duros con sus precursores, rindieron sin embargo homenaje al talento que Fourier demostró tener en materia sociológica: el primero señalando, a propósito de las «series pasionales» que constituyen la piedra angular de su obra, que «tales construcciones, al igual que el método hegeliano, no pueden ser criticadas más que mostrando cómo han de hacerse, para probar así que se las domina», y el segundo presentándolo como «uno de los mayores satíricos que jamás hayan existido», además de ser un dialéctico sin igual[40].

Hugo se empapó de «la cosmología de Fourier a través de su contacto con [el médium] Victor Hennequin». Baudelaire, pese a haberse «mostrado muy mezquino en su manera de considerar a Fourier sin querer concederle los honores que le correspondían por derecho propio[41]», se sintió atraído por la poderosa imaginación del socialista utópico y le dedicó un fragmento de *El arte romántico* que Breton reprodujo en la *Antología del humor negro*. Las metáforas de Fourier marcaron la juventud de Hegel, cuya dialéctica a su vez marcó la de Breton. Y aunque Fourier no puede considerarse del todo un pensador libertario, los socialistas y anarquistas con los que Breton se codeó en las manifestaciones de las primeras décadas del siglo xx le tenían por uno de sus precursores.

Sur un autre plan[42], Fourier había bebido de algunos de los mismos arroyos alquimistas, ocultistas, cabalísticos… que habían regado los campos magnéticos del superrealismo. Filósofos que, como ya dijimos en nuestro estudio preliminar, Breton frecuentaba desde bastante tiempo atrás pero en cuyas obras, al igual que en la de Fourier, y quizá por esa misma razón, *cavó* más que nunca durante su exilio estadounidense. Sobre todo en las de los iluministas (a los que llegó a través de *Victor Hugo y los iluminados de su época*, el estudio de Auguste Viatte citado en *Arcano* 17) y en la de Eliphas Lévi, «quien, en el trayecto del seminario a la magia, se topa con la librería falansteriana y pone bajo el patronazgo de Rabelais la teoría de las series y la de las atracciones proporcionales a los destinos[43]».

Balakian nos recuerda la deuda del poeta para con los buscadores del oro del tiempo[44], a los que rinde especial homenaje en sus «poemas épicos». Al analizar el tema de la influencia de éstos en Fourier, la crítica estadounidense se centra también en el abad Constant, cuya filosofía guardaría cierta semejanza con la del socialista utópico:

> Sin entrar en las complejidades del sistema filosófico y sociológico de Fourier, es posible señalar que existe un marcado paralelismo entre lo que Eliphas Lévi hizo con la filosofía swedenborgiana y lo que Fourier hizo con el socialismo […]. Lévi se aparta de la noción dualista de las correspondencias entre lo espiritual y lo material en el universo. Transforma el sistema de analogías en un sistema de relaciones materialistas y monistas regulado por las fuerzas naturales del magnetismo. Fourier aplica las analogías a la estructura social y concibe un complicado aunque conciso sistema matemático dentro del cual se podría examinar la polarización de las criaturas humanas como base del esquema social; la función de cada persona en la sociedad estaría determinada no por las necesidades económicas objetivas del grupo, sino por su inclinación personal, por sus placeres y también por sus necesidades económicas y eróticas […]. Al reemplazar el incentivo material por el estímulo espiritual, [Fourier] aspira a explotar en pro de propósitos prácticos el grano de misterio [y/o de maravilloso]

imbuido en la naturaleza humana. Su premisa esencial es que lo significativo no es lo que uno hace sino *con quien lo hace*, y que una atmósfera cargada de amor es más apta para producir frutos que una asociación arbitraria de individuos. Su voluntad de borrar las incoherencias en las relaciones humanas, [ya sea para alcanzar] la serenidad metafísica o la seguridad económica, es un síntoma de la actitud de conciliación entre el fundamento político y el fundamento (espiritual de cada persona, tan necesaria] para cualquier futura transformación del mundo.

[Por su parte], el concepto básico de Breton es que el progreso social no puede ser realizado sin la liberación y la exploración de la imaginación humana, ni sin los resortes de la sensibilidad. [Así pues,] el fourierismo venía a reforzar su propia filosofía; encerraba el principio de las analogías ocultas, de la atracción física, y la fe en la probidad del instinto sexual y en la posibilidad de poner los apetitos naturales de cada quien al servicio del bien común[45].

Años antes, en la segunda edición de la *Antología del humor negro* (ampliada con nuevos creadores, entre ellos Fourier), Breton ya había escrito a este respecto:

Ha llegado la gran hora de establecer con precisión lo que [las tesis insólitas de Fourier] deben y no deben a la filosofía hermética, máxime si pensamos que la *Teoría de los cuatro movimientos* pasa por reunir las «minutas» de las conferencias que su autor dio en las logias masónicas bajo la etapa del Consulado. Así y todo, la constante interferencia de éstas en unos planes de transformación social enormemente osados pero cuya justeza y viabilidad han sido demostradas en gran parte le confieren, sin duda, un relieve extraordinario. Querer separarlas del mensaje de su autor para hacerlo más admisible supone traicionarlo pretendiendo ignorar que en 1818 Fourier proclamó la absoluta necesidad «de rehacer el entendimiento humano y olvidar todo lo que hemos aprendido» (lo cual exige empezar por el consentimiento universal y acabar por el presunto «sentido común»)[46].

Fourier «predica la duda absoluta frente a todas las ideas recibidas, nos enseña a confiar en el cuerpo y en sus impulsos; a exaltar la desviación, también absoluta, de todas las morales, nos muestra que el camino más corto entre dos seres es la atracción apasionada[47]», confiando en que «el culto del estado de Armonía [dé] ya, en esta vida, lo que las religiones del estado de Civilización prometen para la otra».

No hay duda, pues, de que en 1945 la figura de Fourier, «con sus vertiginosas ascensiones en plena zona de lo incontrolable y de lo maravilloso[48]», representó para Breton un *recours* (un «recurso» y un «refugio»):

encarnando al mismo tiempo el sueño de la reforma universal, a través de la ley de la Armonía social, y el anhelo de otorgar plena expresión a las «pasiones» del individuo, inhibidas en el estado de «Civilización[49]» pero llamadas,

> supuestamente, a expandirse del todo en el mundo societario del mañana: justo lo opuesto a la uniformidad impuesta [en la actualidad], ya sea por el capitalismo o por el comunismo[50].

La «Oda a Charles Fourier» es —siguiendo la citada denominación de Balakian— el último de sus «poemas épicos» y, «exceptuando algunas piezas fragmentarias y apócrifas, el último poema de Breton» como tal. El último *gran* poema, cuando menos, en calidad y en extensión. Con él se cierra su trilogía «épica moderna». En él, como en los dos anteriores, «Breton abandona la estructura espontánea por la composición arquitectónica […]; persiste el automatismo de detalle pero el énfasis es aún más ideológico» que en «Fata Morgana» y «Los Estados generales[51]». «Un poema *de tema*, si no *de tesis*», es la frase del propio Breton relativa a la obra de Aimé Césaire *Cuaderno de un retorno al país natal*, que Annie Le Brun empleó a su vez para definir la Oda. Poema cuya dificultad añadida consiste, esta vez, en la inmensa cantidad de referencias a la obra de Fourier que entraña. Dificultad para el lector y riesgo para el autor, que *podría* haber caído —aunque no lo hizo— en el peor de los prosaísmos: el filosófico. Pues

> la poesía que [únicamente] expresa ideas o sentimientos no interesa a nadie: frente a ella (se yergue) *la poesía actividad del espíritu* […];
>
> la poesía sólo tiene sentido más allá de la «filosofía» y, en consecuencia, falta a su misión cada vez que cae bajo el golpe de un acto cualquiera de esta última[52].

No vamos a negar lo que nosotros mismos sentimos la primera vez que leímos la Oda: para quien no conozca, al menos someramente, la obra de Fourier, resulta muy difícil entrar en este río y dejarse arrastrar por él. Pero cuando te lanzas de cabeza y corazón a él descubres «la fuerza poética del texto, su capacidad de dar una visión, de producir un impacto en la imaginación, de despertar los sentidos que son, en efecto, las únicas condiciones bajo las cuales, según Breton, se puede decir con razón de un texto que es poesía», ya que «sólo en términos de imágenes, ritmos y analogías puede definirse el valor poético de una obra[53]». Y es innegable que, *apreciada* en tales términos, pese a todos los «defectos» que le podamos o le queramos achacar, la «Oda a Charles Fourier» es un poema único en su estilo:

> Mientras la reflexión de Breton nos recuerda que el mal no ha sido borrado del mundo y que sigue creciendo de época en época, las imágenes en que enraíza sus ideas abarcan el carácter convulso de la belleza de la vida, el hecho de maravillarse ante su dinámica, el estado de alerta ante sus misterios y la persistente búsqueda de una salida[54] en el laberinto.
>
> La visión, había dicho Breton, es la señal más alta de la grandeza de la condición humana. En este poema, uno de los más grandiosos que compuso, Breton

> demostró una vez más su extraordinaria capacidad de observación, casi nunca igualada por sus contemporáneos. En la Oda, Breton combina la percepción geológica de Saint-John Perse con la intimidad con respecto a las relaciones de los animales que puede hallarse a veces en la imaginería de Jules Supervielle. Cada imagen abre una vista, las analogías (…) se atraen unas a otras para formar racimos o establecer el tono de todo un pasaje del poema […] y no son nunca cerradas sino que sugieren distintos niveles de rápidas y sucesivas relaciones. De hecho, Breton los llama «planos», al proceder de una esfera a la siguiente dentro de un movimiento ascendente que eventualmente se precipita hacia el cosmos[55].

Hubert es de la misma opinión que Balakian, y piensa que esta Oda «en la que se redefine con nuevos medios el gran lirismo del elogio» encuentra precisamente, «en su aparente pesadez, con qué alimentar» su propia *corriente*:

> En la Oda, el «tema» es arrastrado por el flujo poderoso de las asociaciones de imágenes, sostenido por la autoridad soberana de la enunciación: «Fourier yo te saludo…». Ora la estructuración del texto es subrayada por títulos interiores inspirados por las formulaciones del propio Fourier, o por espacios en blanco que traducen visualmente el compás emocionado del ritmo; ora es perturbada por rapidísimas apariciones [*surgissements)* («Pues las imágenes más vivas son las más fugaces»), incluso hasta desconcertar a veces en un juego de ilusionismo de cuyo vertiginoso atractivo da cuenta más de una página de Breton. Es más, al igual que en «Fata Morgana» recurría al lenguaje técnico del cine, Breton organiza aquí sus visiones en *planos*[56].

¿De dónde proceden las citas de Fourier intercaladas en la Oda? Curiosamente, no de esas obras a las que Breton se sentía más afín (*La teoría de los cuatro movimientos y los destinos generales, Tratado de la atracción pasional* y *Sobre el espíritu irreligioso de las modernas y de las últimas analogías*) sino, en su mayoría, de una sola: *El nuevo mundo industrial y societario*[57].

Breton, pues, no intenta ni mucho menos resumir el pensamiento del socialista utópico, y, pese a la pasmosa cantidad de conceptos furieristas «entresacados de una nomenclatura inimitable[58]», tampoco aborda exactamente la obra de Fourier al pie de la letra sino —como bien dice Legrand— «desde un punto de vista poético», tomando de su psicosociología

> todo lo tocante a la estructura del ser humano, sus «cajones», y todo aquello que mina los obstáculos que entorpecen el avance del pensamiento superrealista: la «ceguera científica», la opacidad no sólo alegada sino mantenida por la delectación morosa en las relaciones sociales, la tiranía del beneficio mercantil que generaliza la indigencia[59].

A nuestro juicio, lo que hace Breton no es tanto citar como *reinterpretar*, «reconsiderar» (empleando su propio verbo) e incluso «corregir» la obra de Fourier a la luz —o más bien a la oscuridad— de los «tiempos miserables» en los que compuso el poema. Hacernos, en fin, pensar y soñar a partir de la *perturbación* que nos provoca («La belleza será convulsiva o no será»). Al elegir esos fragmentos dotados de un innegable lirismo y *contrastarlos*[60] con la realidad actual, al detallar el estado de nuestros «resortes afectivos» y de nuestras «pasiones mecanizantes», Breton, por un lado, nos impulsa a reflexionar sobre el catastrófico mundo industrial que hemos creado (origen, según él, de la guerra y la postguerra nuclear que por entonces a punto estuvieron de aniquilar a la humanidad, y, en la actualidad, origen de todas las crisis que estamos padeciendo, incluida, nuevamente, la de la amenaza atómica), y por otro, a seguir deseando *otro mundo posible*: la utopía, sí, de trabajar por conciliar el anhelo de un Saint-Simon, un Marx o un Bakunin con el de un Rimbaud, un Lorca o… un Breton. En este sentido, creemos que la Oda ejemplifica y resume, en formidable medida,

> la voluntad del poeta de *pensar la vida en su totalidad* y de convertir la poesía en la herramienta privilegiada tanto de la exploración del universo interior como del rechazo del mundo tal y como es ahora […], el medio para conquistar, con el impulso de la colectividad, [ese otro] mundo por venir[61].

La primera sección del poema se abre con un recuerdo. «Un amanecer de 1937», coincidiendo con el centenario de la muerte de Fourier, al pasar por la plaza de Clichy, próxima a la calle Fontaine donde siempre vivió Breton, «divisé un ramillete recién cortado de violetas a tus pies». Ramillete que —imagina el poeta— debió de dejar allí «una fina mano enguantada de mujer»: la misma que cada cierto tiempo renueva la ofrenda.

La imagen de este «primer plano» bien pudo asaltar a Breton mientras leía a Fourier, y el recuerdo de ese ramillete, llevarle a pensar en la estatua; la estatua, en París; París, en el conflicto mundial; el conflicto mundial, en su origen, el estado de la sociedad, y el estado de la sociedad, en su opuesto: la utopía de Fourier. Porque así —en «planos fundidos», en pensamientos *encadenados* veloz, sucesiva e interminablemente— es como funciona nuestro *esprit*.

En esta parte de la Oda, «Breton ve a Fourier como una suerte de santo de reserva, uno de esos que sólo se convocan en tiempos de peligro extremo, como cuando un barco es azotado por una fuerte tempestad»; un *gran transparente* «para los tiempos de máxima turbulencia interna y externa[62]», «cuando se organiza la gran batida nocturna del deseo / En una floresta donde todos los pájaros son de llamas». Y es entonces cuando el poeta, desde una orilla del océano Atlántico a la otra, desde la costa en la que está exiliado a la otra de la que se vio obligado a partir, lanza su llamado: «Fourier sigues acaso ahí / Como en la época en que te obstinabas bajo tus

pliegues de bronce en desviar el tren de las barracas de feria».

Dice Gaulmier que estos versos aluden «a la esquina del bulevar de Clichy donde se detienen las pequeñas barracas que en los bulevares exteriores [habitados por los obreros] instalan sus casetas de tiro al blanco y de lotería durante las fiestas populares[63]». Puede ser, en efecto, que nos hallemos simplemente ante una evocación nostálgica: «Desde que desaparecieron [¿quiénes: los revolucionarios comuneros, los obreros rebeldes de la juventud de Breton, tan aficionados a las barracas de feria como los superrealistas?] [sólo] eres tú el incandescente». Pero *también* puede ser que esas «barracas de feria» representaran para Fourier la sociedad capitalista («civilizada», según la terminología furierista) con su mercantilismo stricto sensu («espíritu mercantil aplicado a cosas que no deben ser objeto de comercio; sistema económico que atiende en primer término el desarrollo del comercio, principalmente al de exportación, y considera la posesión de metales preciosos como signo característico de riqueza») y su ocio «cretinizador». Si no, ¿por qué «se obstinaba» el socialista utópico en «desviar» ese «tren» (¿de vida?)? Sea como fuere, estos versos contienen ya la fugada insurreccional que impulsa todo el poema.

A partir de ahí, recurriendo a la «nomenclatura inimitable» de Fourier, entremezclando sus propias analogías con las del reformador, el poeta le pone al tanto (y, con él, al lector) del calamitoso estado de la sociedad y de la humanidad: «Tú que sólo hablabas de unir ya ves ahora todo está desunido / Y patas arriba hemos vuelto a caer por la pendiente…». Y esto pese a la Revolución rusa con la que Breton ajusta cuentas al final de esta parte («La existencia de ese animal fabuloso ora me exalta ora me turba / Cuando topetó el mundo tembló se abrieron inmensos calveros / Que luego la maleza volvió a cubrir en parte / Ese animal que ahora sangra y pace») hasta llegar a la conclusión de que, por el momento, «no veo al *pastor omnítono* que debería guardar ese animal [que] / Ojalá siga siendo lo bastante brioso como para llevar a cabo su hazaña».

El poeta remata esta primera «sección» de la Oda con un caligrama que, a nuestros ojos, parece ora una S tumbada (¿superrealismo?), ora una serpiente (animal totémico de los indios pueblo), ora un círculo dividido cuyas mitades, además, se hallan ligeramente separadas tanto horizontal como verticalmente (¿el mundo?, ¿la sociedad?, ¿la izquierda política?): «Aquí he invertido el vapor poético». Verso que a nosotros nos plantea una cuestión —la de su significado— sobre la que ninguno de los críticos que hemos consultado reparó, y que tal vez deberíamos entender como: «A partir de aquí voy a cambiar de registro poético». Incluso: «A partir de aquí voy a crear un nuevo registro poético transgrediendo mi propia regla». Esta es al menos la conclusión que nosotros sacamos tras leer la carta que Breton le envió a Gaulmier el 5 de noviembre de 1957:

> [La Oda] es un texto ligeramente vigilado (o sea, [examinado por el espíritu consciente y] desembarazado, en la medida de lo posible, de las escorias que obstaculizan los textos automáticos)… Su elaboración fue en parte *crítica*: me permití el lujo de infringir mis propios principios (liberar a toda costa a la poesía de los controles que la parasitan) y quise darle a esa infracción el sentido de un sacrificio voluntario, electivo, en homenaje a la memoria de Fourier, la última que hasta la fecha me parece digna de ello[64].

En opinión de Legrand —que habló mucho con su amigo acerca de la Oda—, el poeta llevaba ya tiempo «infringiendo [sus] propios principios», «*survei[llant] passablement*» algunos de sus poemas:

> La tendencia a alternar, a lo largo del mismo canto, los elementos directamente emocionales y los que, a falta de una palabra más apropiada, podríamos denominar «didácticos» (tendencia siempre presente desde *El revólver de pelo cano*), se acentúa en los poemas largos y culmina en la «Oda a Charles Fourier[65]».

Subrayemos también, a propósito de esa importante carta a Gaulmier, que en ella Breton confiesa haber transgredido su norma creadora *tan sólo en parte*—, y quizás podamos añadir *tan sólo en parte(s) del poema*. De hecho Schaeffer, el otro analista de la Oda que todos los críticos citan como predecesor, defendió, al contrario que Gaulmier, la primacía del automatismo en su «elaboración».

En la conversación que mantuvo con él en marzo de 1948, Aimé Patri interrogó al poeta acerca de «la inspiración manifiestamente premeditada» de la Oda, haciéndose eco de uno de los encendidos debates que había generado la publicación del poema[66]. Breton admitió que el movimiento superrealista había llegado por entonces a una *curva*[67] impuesta por «las circunstancias históricas y otras» donde podían hallarse «algunas obras no "automáticas"» pero auténticamente superrealistas junto a otras muchas, «demasiado numerosas», nada superrealistas, ya que su «automatismo [era] completamente externo», formal, superficial «cuando no simplemente simulado». El poeta situaba la Oda

> en esa curva […] que admite el automatismo como punto de partida pero que no me exonera, a lo largo del trayecto, de ciertas obligaciones contingentes. En este caso concreto, el lazo de unión es la personalidad de Fourier, autor de la mayor obra constructiva que se haya elaborado jamás a partir del deseo sin restricción. Es cierto que en la Oda finjo plegarme a la poesía de circunstancias, pero sólo para matarla, no le quepa la menor duda[68].

¿No estará acaso la clave de esta disquisición en el propio caligrama de Breton, y más concretamente en alguna de las acepciones del verbo *renverser*? Junto a sus sentidos más comunes («trastrocar», «voltear», «invertir», «transponer los términos de una

proporción, de una proposición», etc.), existen otras dos acepciones menos conocidas. En el ámbito de la equitación, *renverser un cheval* es «obligarle a inclinarse hacia atrás, para que cambie de pie». Y —algo más interesante aún—, en el ámbito musical, un acorde *renversé* es aquel que *no está en su estado fundamental*, o sea, aquél cuya nota baja no es la fundamental de la escala.

Analizando, pues, todas las posibilidades que ofrece el verbo original llegamos a la conclusión de que quizás lo que Breton quiso dar a entender con ese verso es que, a partir de él, el «vapor poético», el flujo del pensamiento se trastoca, se invierte, cambia de dirección: ya no procede del inconsciente sino de lo consciente, ya no es irracional (*opuesto* a la razón) sino racional, pues su estado ha dejado de ser el *fundamental*. Lo cual implicaría que, en efecto, el poeta daba por hecho que las otras dos partes de la Oda, o al menos ciertas partes de ella, eran fruto de la escritura automática —acrisolada, eso sí, de las «escorias» que, como él mismo admitió en esta etapa de su trayectoria, la *encombrent* y que, por lo tanto, conviene desechar.

La parte central del poema (esa que Legrand, «a falta de una palabra más apropiada», denomina «didáctica») pasa por ser «la más floja», ya que está «cargada de alusiones al sistema y a la terminología de Fourier […], compuesta en una forma estrictamente racional», y en ella «el recurso a la imaginería para orientar el flujo de los pensamientos es mínimo[69]». Otros muchos críticos y lectores comparten esta opinión de Balakian. Nosotros también pensábamos lo mismo *antes*… Hasta que nos metimos en las entrañas del poema. Ahora creemos que es la continuación *lógica* de la primera parte, en la que Breton, después de «informar» *poéticamente* (no lo olvidemos) a Fourier (y al lector) acerca del *status quo*, pasa a «detallarle» la situación del individuo en esta sociedad «civilizada», «inarmónica», del malestar donde malvivimos. Y para ello, *lógicamente*, recurre al único lenguaje que puede comprender Fourier: el suyo. Lenguaje cargado y recargado, sí, pero de *analogías*, de palabras, de expresiones, de frases… de imágenes, en fin, innegablemente poéticas, complementadas a la vez con las del poeta.

La propia Balakian, justo después de minusvalorar esta parte, reconoce que la acritud y la ironía con la que Breton «nos informa de los progresos de la evolución ética del hombre en los términos establecidos por Fourier revela, a través del laberinto de sus críticas, los propios valores y desencantos de Breton», quien pese a todo sigue atribuyendo «el puesto más alto a la amistad y al amor». Y que es precisamente en esta parte donde aparece una de las analogías más celebradas de Breton: «La capacidad de proyección del amor se identifica aquí […] con la imagen del Gran Brillante en su progresión iluminadora», que va del amor por una persona en concreto (*kamma*) al Amor por toda la humanidad (*metta*, en la terminología budista). Y viceversa: «Aquel que ama a la humanidad no ama sino a aquel que ama a un ser humano determinado[70]».

Esta sección de la Oda concluye con un signo[71], otra suerte de S tendida que remite al caligrama que la inicia. Como si Breton nos estuviera indicando con él que, a partir de ahí, el «vapor poético» retoma su dirección inicial, *fundamental*: desde el espíritu inconsciente al espíritu consciente; o, en términos rimbaldianos, desde el «Otro» al «yo». Y, al mismo tiempo, dada asimismo la forma serpentina de ese signo, como si nos estuviera preparando para el rito sagrado de los indios hopi…

La tercera y última parte del poema transcurre *oú et comme il faut*: en «territorios salvajes» y con «seres primitivos». En aldeas donde la «civilización» aún no se ha impuesto (del todo) y con individuos que (dentro de sus posibilidades) viven en «armonía» con la naturaleza y entre ellos. Comunidades y personas *semejantes* a las que soñó Fourier. Incluso mejores… para Breton, creemos, y para nosotros[72].

El poeta emplea aquí un recurso muy hábil y eficaz: «recordarle» a Fourier (y a la vez al lector) su propio sistema. O mejor dicho: las ideas del sistema de Fourier con las que Breton se siente y *no* se siente identificado. Por medio de un paralelismo estrófico («Porque…» / «Fourier yo te saludo…»), Breton va contraponiendo la utopía *aún posible* del reformador («corrigiendo», eso sí, ciertos aspectos de su «óptica») con esta realidad aún anonadante, aniquiladora. Breton se dirige a Fourier y a nosotros para transmitirnos su desesperación y la del mundo, ciertamente. Pero lo hace —insistimos, ya que esto es lo *fundamental*— desde lugares y pueblos «donde aún corretean grandes fulgores en espiral / Exigiendo la liberación del pájaro y del follaje». Es decir, desde la esperanza. Desde su insobornable, inalienable, indestructible esperanza. <<

[322] el 13 de junio de 1946 se subastaron públicamente varias obras aportadas por distintos creadores en apoyo de Antonin Artaud. El manuscrito cedido por Breton fue, significativamente, el de esta Oda. <<

[323] alteración de la expresión *dans le genre vulgaire on ne fait pas mieux*, algo así como «no se puede ser más vulgar» o «no se puede tener peor gusto [estilo, clase… vistiéndose, comportándose…]». La palabra *genre* abarca tanto el sentido de «afectación» como el de «género sexual», por lo que deducimos que lo que Breton quiso dar a entender aquí fue, por un lado, que Fourier no era una persona afectada y, por otro, que era un ser de «género neutro» (ni masculino ni femenino) o andrógino (uno de los símbolos más importantes de la alquimia y del esoterismo). <<

[324] referencia a la estatua de Fourier inaugurada en 1899. <<

[325] el bulevar periférico de París (compuesto por uno interior y otro exterior) sigue en parte los límites administrativos creados por la Comuna. Los «bulevares exteriores» son, pues, los bulevares obreros, «el sitio» propio de un revolucionario como Fourier. <<

[326] también y especialmente en el sentido de «se subleva». <<

[327] mantenemos los dos sentidos que abarca el verso original: «conduce a las estrellas» y «da [produce] estrellas». Con todo, el verso también puede traducirse como «cuya última parra soporta las estrellas», siguiendo la primera acepción del verbo *porter*. <<

[328] alusión —claro— al pájaro de fuego y al ave fénix. <<

[329] calco de *criée aux poissons*, subasta de pescado fresco. «La alegoría del navío en la tempestad se carga de recuerdos tumultuosos vinculados al barrio en la memoria de uno de sus antiguos habitantes: las *magníficas jornadas de pillaje* desencadenadas, los días 23 y 24 de agosto de 1927, por la ejecución de Sacco y Vanzetti [cf. *Nadja]*; las colinas de Montmartre, donde empieza y acaba, el 23 de mayo de 1871, la resistencia de los federados, a los que alude —más que a los mártires cristianos-el adjetivo "espirituales". La "llaga" en la "carena", figurada por la entrada tapizada de rojo de un cabaret o de un music-hall, evoca la figura del vendedor ambulante, similar a la del subastador público. "Sirenas" puede ser una discreta alusión al Coliseum del n.º 65 de la calle Rochechouart, donde [se representaba la obra musical en la que] actuaba la "ondina" [Jacqueline Lamba, cf. *L'Amour fou]»* (cf. Hubert, OC, t. III, p. 1249). <<

[330] el detalle de las flores parece indicar que la persona que ese año rindió homenaje a Fourier estaba convencida de que era el centenario de la muerte de Fourier. <<

[331] alusión a los líderes *nationalistes*, de la derecha y la extrema derecha francesa, que solían congregar a sus fieles alrededor de la estatua de Juana de Arco, de la de Strasbourg, o de otras figuras igualmente «patrióticas». <<

[332] la palabra *sillage* (aunque también puede designar la veta de una mina pero nunca un surco de tierra) nos indica que el verbo *se perdre* significa aquí «naufragar». <<

[333] «La estatua miraba hacia la plaza de Clichy. La expresión “cienos diamantíferos” ¿alude al desprecio que sentía Fourier por la capital, sus habitantes y su modo de vida (Jean Gaulmier, p. 122)? ¿No estará también inspirada por algunas metáforas del filósofo? La “serie pasional contrastada” permite, por ejemplo, fabricar gérmenes de riqueza con los “cienos” o “inmundicias pasionales”, “semillas de furores sociales”» (cf. Hubert, ibídem). El crítico francés parece no haberse percatado, sin embargo, de que la expresión ya aparece en un poema anterior, dedicado a «la estatua de Lautréamont»: *«Le granel secours meurtrier» (El revólver de pelo cano).* <<

[334] inversión del tópico «hombros de nácar». Los hombros de «las madres descarnadas», famélicas, son como conchas con un hueso dentro en lugar de una perla. <<

[335] o «una red de sangre», otra posible acepción del sustantivo *filet* en este contexto. <<

[336] la locución *sur un autre plan*, como las castellanas «por otra parte, en otro nivel/orden de cosas, etc.» sirve para «*introduire un exemple différent et changer de perspective ou de thème*». Pero dado que los críticos hablan de los diversos «planos» de este poema gracias justamente a esta expresión, nosotros hemos decidido traducirla literalmente. <<

[337] *Muscade*: «Bola del grosor de una *nuez moscada* de la que se sirven los trileros en sus juegos de manos». <<

[338] puño de una prenda de vestir. Breton, indirectamente, la asimila con el talego de un trilero, como en la frase «tener un as bajo la manga». <<

[339] «Sobre el telón de fondo de una repugnancia fascinada por la inquietante fauna de las charcas, la evocación del pulular de batracios o de reptiles parece ir dirigida contra el nuevo vigor del cristianismo que atestigua el papel político desempeñado por los cristianos sociales tras la “estación de las lluvias”, tras el “invierno” de la guerra. Para Fourier, si bien Dios sigue siendo el principio motor de la Materia, el poder del clero excluye la democracia» (cf. Hubert, ibidem). <<

[340] «Batiburrillo de la sorprendente teoría de las creaciones sucesivas en la que se mezclan herencias del Zohar y del lamarckismo: surgidos de creaciones "escisionarias", los "contramoldes", animales inéditos como la "antirrata" y la "antichinche", serían los únicos capaces de purgar París de las ratas y de las chinches (de sacristía…) indeseables que forman parte de su fauna, a la que Fourier denomina "mobiliario". El imaginario de Fourier adquiere una singular actualidad al designar a los parásitos y a los explotadores como ratas, chinches o "grandes zahareños", esos "cocodrilos de dieciocho metros" de los tiempos prehistóricos» (cf. Hubert, op. cit., p. 1250). <<

[341] verso irónico «sobre lo poco que duran y la poca fuerza que tienen los ideales hoy en día». <<

[342] «Creando un “jeroglífico” a la manera de Fourier, Breton convierte al manatí en el símbolo de la inercia social que impide a la humanidad avanzar por el camino de la “industria atrayente”, la cual reconciliaría las actividades económicas con la atracción» (cf. Hubert, ibídem). <<

[343] «Un “carnicero” moderno, tirano rodeado de un aparato religioso (¿Hitler?), babuinos-tenderos con cara de perro: estas visiones breves y enigmáticas tienen algo de la aversión que sintió Fourier, desde su juventud, por el comercio y el lujo reinantes en el estado de “civilización”, según él el peor que ha conocido la sociedad» (cf. Hubert, ibídem). <<

[344] «Instrumento bárbaro para limitar la población, la guerra debía desaparecer en el estado de “armonía” y ser reemplazada por rivalidades leales en aras del interés general. Admirador de Malthus, Fourier también preconiza el equilibrio de la población, al que consagra toda una sección del *Nuevo mundo industrial y societario*» (cf. Hubert, ibídem). <<

[345] antes de la invención del casco, los mineros llevaban un sombrero con una lamparilla de cobre fijada a él. <<

[346] según Hubert, pese a su rechazo del estado de Civilización «Fourier exalta la gran industria», condición *sine qua non* para poder alcanzar el de Armonía. Pero —nos preguntamos nosotros— ¿no estará Breton aludiendo aquí a otra clase de «minería sublime», una simbólica, *interior*, como la que cantó Novalis? <<

[347] nombre de una escultura del siglo I.

«Según Fourier, es normal que la desdicha reine allí donde no existe ningún tipo de asociación; las ligas conservadoras de la “rutina” se oponen a las verdades nuevas […]. En un grabado antiguo que conocía Breton [y reproducido por Gaulmier en su libro], se ve a Fourier sentado con la pierna izquierda cruzada sobre la rodilla derecha, en una pose que puede evocar la del *Niño de la espina* del museo del Vaticano» (cf. Hubert, ibídem). <<

[348] a todas luces, la lucha de clases. De hecho, los versos siguientes aluden claramente a la Revolución rusa con todo lo bueno, lo malo y lo peor que ésta produjo. Gaulmier ve en todo este pasaje «el inmenso interés, las alternativas de esperanza y decepción que la Revolución rusa hizo nacer en [Breton]» (op. cit., p. 136). «En cuanto al "pastor omnítono", proviene del capítulo "Escala de los caracteres y de los temperamentos" del *Suevo Mundo industrial y societario* […]; cada nota de la gama se corresponde con un carácter provisto de una a siete dominantes. El carácter *omnítono*, el más elevado, puede hallarse ["en un pastor"]» (cf. Hubert, op. cit., p. 1251). <<

[349] fig. *se retourner* significa «tomar otras medidas», incluso «revirarse». Breton parece aludir aquí, simbólicamente, a la Comuna de París. <<

[350] Orfeo formó parte de la tripulación de los Argonautas que partieron en busca del vellocino de oro. Para Eliphas Lévi, este «es el despojo del sol, el gran secreto de las obras mágicas». Y «el carnero solar cuyo vellocino de oro hay que conquistar para ser soberano del mundo es la figura de la gran obra» (cf. *Historia de la magia*).

En la terminología médica de aquella época —que Breton conocía muy bien—, además de «volverse elaborado [algo]», el verbo *s'elaborer* significaba «elaborarse la sangre, en las sucesivas alteraciones que padece antes de llegar a su perfección». <<

[351] «Para Breton, Lenin es sin duda uno de esos seres de “enormes proporciones”. En esta frase encabalgada se entrevé un cuestionamiento de la dictadura del proletariado, concebida como etapa provisional y liberadora pero que entraña riesgos de opresión» (cf. Hubert, ibídem). <<

[352] traducimos *erreur d'aiguillage* (errar en el cambio de agujas de un tren) en su sentido figurado. <<

[353] Creso y Lóculo son dos personajes ficticios de Fourier, miembros de dos de los subgrupos encargados del cultivo de flores en el estado de Armonía, aunque sus nombres están tomados de dos personajes históricos. «A este sueño poético Breton contrapone la figura demasiado actual de Espartaco, símbolo revolucionario del esclavo explotado» (cf. Hubert, ibídem). <<

[354] «Sobrepasando el ideal sencillo preconizado por el siglo XVIII, Fourier no imagina la dicha más que en la variedad. El “recorrido” es la “amalgama de un montón de placeres degustados sucesivamente en una breve sesión”» (cf. Hubert, ibídem). <<

[355] cuatro de las «nueve plagas radicales» del estado de Civilización. <<

[356] una de las críticas que Breton le hace a Fourier es el antisemitismo del que hizo gala desde la *Teoría de los cuatro movimientos*. <<

[357] singularización del título «Rey de pasiones» que ostentaría el «presidente caracterial de la falange». <<

[358] todo cabe: también «todo dura», «todo se conserva bien».

«Entre los “doce cajones” o las doce pasiones […] se cuentan cinco *resortes* (o pasiones) relativas a los órganos de los sentidos y cuatro relativas al corazón; las tres pasiones restantes, las *mecanizantes* (o distributivas, o directrices) tienen por función conciliar o equilibrar las otras nueve» (cf. Hubert, ibídem). <<

[359] *Ressort*: fig. «empuje, fuerza, energía». <<

[360] «Los pasajes citados aquí por Breton son de [Emile] Meyerson, que también había denunciado la vanidad del esfuerzo realista» (cf. Gérald Schaeffer, *André Breton: essais et témoignages recueillis par Eigeldinger: Péret, Paulhan, Carrouges, Schaeffer, Rolland de Renéville, Gracq, Eigeldinger, Crastre, Pastoureau, Gheerbrant; textes inédits d'André Breton*, París, A la Baconniére, 1950, p. 99.). <<

[361] «Lo “acorde” y lo “discordante” entran en el cálculo del equilibrio pasional, del que procede el orden social. Principio de los matices en el matiz y de las “rivalidades emulativas” entre los hombres, lo “discordante” se define como la diferencia apenas perceptible» (cf. Hubert, op. cit., p. 1252). <<

[362] según Hubert, para Fourier «el sentido del gusto es “un carro de cuatro ruedas”: el cultivo, la cocina, la gastronomía y la “conserva”, de ahí la alusión a las latas de guisantes» (ibídem). Según Legrand, «debemos ver en esta alusión a la actualidad una clarísima reivindicación materialista, irónica con respecto a los “espíritus puros” y a los cabezotas literarios para quienes el hombre es, según la célebre frase de Feuerbach, ante todo *aquello que come*, o bien para quienes el escritor es un hombre diferente a los demás que no podría hablar (aunque fuera ligeramente) de su alimento sin perder crédito» (*André Breton en son temps*, p. 112). <<

[363] «Mentís nostálgico de una afirmación de Fourier, para quien los olores de las callejuelas de las ciudades civilizadas hieren el sentido del olfato» (cf. Hubert, ibidem). <<

[364] inversión: aunque aquí parece emplear la acepción matemática de la expresión, es probable que Breton conociese la acepción musical del término *renversement: «En harmonie tonale, un accord* est dit à l'état de renversement, *ou encore renversé, lorsque cet accord n'est pas* à l'état fondamental, *c'est-à-dire, lorsque sa note de basse* n'est pas la fondamentale» (nuestra redonda). <<

[365] «Dos revelaciones guían a la humanidad: la revelación religiosa, concerniente a la salvación de las almas, objeto de fe simple, que Breton descarta, y la "revelación social permanente" que es "la atracción apasionada", concerniente al destino de las sociedades […]. Pero Breton sigue siendo fiel aquí a la revelación que, quince años antes, le hizo descubrir en el amor la ley de su propio destino y el hogar de toda esperanza. Autorizado por el ejemplo de Fourier a transformarse en un inventor de lenguaje y a crear el *Gran Brillante*, el poeta opone esta metáfora de la perfección estructural y del fulgor a la concepción rara pero imperfecta de la pasión amorosa que propone el teórico» (cf. Hubert, ibidem). <<

[366] vainas: *égoussage* no tiene nada que ver con *égouttage* (como han pensado todos los traductores de distintas lenguas consultados). Fourier creó un neologismo a partir del sustantivo *gousse*.

«En régimen societario, los niños estarían repartidos en siete corporaciones, que irían desde los "pilludos" [o "duendecillos": *lutins]* a los "jovenzuelos". La evocación sarcástica de las condecoraciones militares suscita la de los grados concedidos a los niños más pequeños, sometidos a trabajos supuestamente formativos, como empaquetar cerillas…» (cf. Hubert, ibidem). <<

[367] sorprende que un antisemita declarado como Fourier eligiese adjetivar este sustantivo para calificar una de sus «pasiones mecanizantes» preferidas… «Respondiendo a una necesidad instintiva, la “cabalista” es un “ardor especulativo y reflexivo”, fuente de sana emulación y de diversificación de los gustos. Así, cuando los agricultores carecen de esta pasión, sus productos pierden variedad y calidad. “Para obviar este desorden, el estado societario elevará a los niños al espíritu cabalístico realizando tres labores: *consumo*, *preparación* y *producción*”» (cf. Hubert, ibídem). <<

[368] en la terminología de Fourier (quien tomó la palabra del ámbito arquitectónico: orden compuesto), es la pasión que engendra arrebatos, «la más romántica de las pasiones», en la que se conjugan «varios placeres de los sentidos y del alma». <<

[369] para Fourier, fraccionamiento y variedad de las actividades humanas a fin de combatir el hastío. Esp., pasar de un/a amante a otro/a por y para puro placer. Según algunos diccionarios, la palabra procede del verbo «mariposear» *(papilloner)*, pero el Littré del siglo XIX ya recogía *papillonne* como una «variedad de tulipán». <<

[370] Átropos: la mariposa denominada «esfinge de la calavera» o «esfinge de la muerte», de grito realmente espeluznante. La mariposa, en general, era el insecto preferido de Breton. <<

[371] «El “teclado integral de las doce pasiones en desarrollo armónico, cuyo ejercicio exige octavas completas, en tono mayor y menor, escala arriba y escala abajo” […] se corresponde con el “teclado hipomayor” que preside “la cosmogonía aplicada” […]. El hombre y el mundo se inscriben en “la Unidad universal”» (cf. Hubert, op. cit., pp. 1252-1253). <<

[372] reproducimos el sentido exacto de la expresión original *tomber sous le sens* (ser evidente, obvio, innegable) que, por otro lado, Breton debió elegir cuidadosamente (literalmente, «caer bajo [el ámbito de] el sentido»).

«Dios es un principio, pero es un error considerarlo como un alma sin cuerpo. "Algunos pueblos estuvieron más inspirados, pues adoraron al *fuego* como el *cuerpo de Dios*" [Fourier]» (cf. Hubert, op. cit., p. 1153). <<

[373] la imagen es compleja pero hermosa: la filosofía de Fourier desaloja (hace salir de su madriguera en el bosque) al pensamiento socialista-libertario (una fiera) oculto en lo más recóndito del poeta. <<

[374] «Alusión al epílogo del *Nuevo Mundo industrial* donde Fourier declara que el signo de la coma debería ser "diferenciado al menos en cuádruple forma, para poder apreciar las distintas utilidades de la coma"; asimismo, la clave de sol debería ser pasada a la primera línea del pentagrama, "pues las modulaciones son ahora más altas que antaño"» (cf. Hubert, ibídem; véase también Gaulmier, op. cit., p. 92). <<

[375] «manija» es, en realidad, la tercera acepción de la palabra *manette*, término que inicialmente estaba ligado al oficio del *maçon-piseur* (albañil pisador): «empuñadura de hierro de la barra para transportar los moldes de tierra pisada». Su segunda acepción (en la que tal vez pensase Breton) es «almocafre: instrumento que sirve para escardar y limpiar la tierra de malas hierbas, y para trasplantar plantas pequeñas». <<

[376] «Fourier utiliza con frecuencia la imagen del “velo de bronce”, retomada del abad Barthélemy, sobre todo al inicio del “Epílogo sobre el carácter intelectual”, para designar la nefasta resignación a la ignorancia que alienta “la cuádruple *ceguera* del mundo científico”» (cf. Hubert, ibídem). <<

[377] personaje de *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais. Su carnero nos remite al vellocino de oro ya citado. En cuanto al águila, «los hopi lo tienen por un vínculo, un intermediario entre la tierra y el cielo» (cf. Breton, «Carnet de voyage chez les Indiens Hopi»). A diferencia del águila de «Fata Morgana» (donde representa el poder dictatorial, enloquecido, de Carlos VI y de Hitler), el de la Oda recupera el simbolismo que le es propio: el del poder lúcido y visionario. El mismo que tenía para Fourier, a quien Breton identifica con el ave. <<

[378] alusión a una cita aún hoy muy actual de Fourier: «¿Cuál de los dos partidos es más oscurantista: aquel que es francamente retrógrado o aquel que habiendo prometido el progreso social es de hecho *inmovilista*?». <<

[379] el Petrified Forest National Park, que Breton visitó tras conocer el cañón del Colorado. <<

[380] alusión a una de las anécdotas más conmovedoras de la vida de Fourier, quien, tras anunciar la cita en los periódicos, se paseaba todos los días durante una hora por los jardines del Palais-Royal aguardando a algún mecenas que le adelantase dinero para empezar a llevar a cabo su utopía. <<

[381] «Esta fórmula, la más célebre de Fourier […], transpone la ley de Newton según la cual la atracción solar es proporcional, a igual distancia, a la masa del planeta» (cf. Flubert, ibidem). Lo más importante aquí es resaltar lo que parece estar dándonos a entender Breton con este verso, esto es: que la «atracción» que le ha unido a Fourier ha hecho que sus destinos se crucen y se amplíen mutuamente. (Al igual, por otro lado, que la pasión que lo unió por entonces a Elisa Bindhoff). <<

[382] o «en virtud de lo cual», expresión jurídica como la original. <<

[383] mantenemos el juego original creado a partir de las expresiones *être en veine*, estar en vena, y *être en veine de bonheur* (literalmente, estar en vena de dicha), conseguir todo lo que uno se propone por seguir teniendo una buena racha. Asimismo, mantenemos la simetría verbal *tenu/tenir*, aunque obviando los verdaderos sentidos tanto positivos (estimada) como negativos (ocupada) que posee el participio/adjetivo *tenue*. <<

[384] A la vieja cubeta de sangre: puede ser tanto el nombre del bar como otra cita textual. Por otra parte, *baquet* es un término que evoca la figura de Mesmer con su *baquet magnétique*., cubeta que, llena de agua, empleaba en sus prácticas del magnetismo.

En cuanto a Virginia City, es una ciudad situada 335 kilómetros al sudeste de Reno que entre 1849 y 1878 conoció un gran auge gracias a la «fiebre del oro». <<

[385] en efecto, entre las «vías de circulación» (más que «aceras»: *trottoirs*) que Fourier imaginó en las ciudades del estado de Armonía (vías para carros de dos ruedas, para vehículos ligeros, para caballos, para peatones…) se cuenta incluso una para cebras. <<

[386] «Fourier propone que, como “educación atrayente”, se provea a los “pilludos” o chiquillos “de pequeños *fusiles*, pequeños *incensarios*, pequeños cayados” para que puedan imitar las maniobras, las procesiones y las coreografías pastoriles [de los adultos]» (cf. Hubert, op. cit., pp. 1253-1254). <<

[387] «Breton retoma casi palabra por palabra el pasaje en que Fourier, desechando la concepción cristiana, imagina la vida futura como un estado *supramundano* durante el cual nuestras almas "adquirirán cuerpos más perfectos", formados por elementos sutiles […], algo que no podía sino exaltar al creador de los Grandes Transparentes» (cf. Hubert, op. cit., p. 1254). <<

[388] cita del inhallable ensayo de Jules Monnerot *La Poésie moderne et le sacré* (Gallimard, 1945, pp. 109-110), que Breton descubrió y leyó precisamente cuando viajaba por los territorios indios. El poeta utiliza aquí uno de los muchos nombres (con distintas variantes) que los franceses le dieron a la tribu de los ojibwa o anishinaabe. <<

[389] «Al tiempo que Breton consigue observar las *rattlesnakes* de Arizona [animal totémico de los indios Pueblo] descubre que Fourier está obsesionado con la serpiente de cascabel, a la que tiene por una plaga de la creación» (cf. Hubert, ibidem). <<

[390] «Prueba de ello, el discurso sobre la col, emblema del amor misterioso, y la coliflor, emblema del amor sin obstáculos» (cf. Hubert, ibidem), v. 181: la *kiva* es el recinto sagrado de los hopis. v. 183: el verbo *frapper* puede entrañar aquí su acepción musical: llevar el compás. <<

[391] mejorestar: calcamos el neologismo original, «estado más dichoso (suerte de comparativo de bienestar)», aunque ignoramos si fue Breton quien lo acuñó en esta obra. <<

[392] altar de secta: altares campestres, adornados con flores y bustos de los patrones de la secta (cf. *L'harmonie universelle et le phalanstére*). <<

[393] cita del *Nuevo Mundo industrial*, «Disposición de la falange de prueba». A pesar del matiz que por desgracia tiene en España el término debido al franquismo, la falange de Fourier no es otra cosa que un tipo de comuna o comunidad: «Substituyendo al imperfecto grupo familiar, la falange es la unidad de base del mecanismo social. Consagrada a las producciones agrícolas e industriales que la favorecen, la falange de prueba o inicial no ambiciona más que vivir en autarquía, procurándose por medio del comercio aquello que no produce» (cf. Hubert, ibídem). <<

[394] «Fascinado por los descubrimientos de Newton, Fourier extiende sus especulaciones al universo, sobre todo a los planetas, a los que otorga pasiones y existencia. Así, convierte el planeta Herschel en “el punto cardinal del amor” dentro del teclado de los planetas» (cf. Hubert, ibídem). El planeta citado no es otro que Urano, descubierto por William Herschel en 1871, aunque bautizado con su nombre por Johann Elert Bode.

En el texto dedicado a Charles Fourier en la *Antología del humor negro*, Breton habla profusamente de la cosmología de Fourier, «donde la tierra sólo ocupa el lugar insignificante de una abeja en una colmena formada hace unos cien mil universos siderales» (OC, t. II, p. 910).

Reloj de Pol de Limbourg: en este pasaje «evoco, en efecto, *Les tres Riches Heures* (El Libro de Horas) del duque Jean de Berry, pero sobre todo para insistir en el carácter sorprendentemente armonioso de esas composiciones y valorar, en contraposición a la angustia social de la época de Fourier (como de la nuestra), cuyo testigo más indignado fue él, las perspectivas de aquel mundo reconciliado consigo mismo y rendido a la auténtica luz que entraña en él» (carta de Breton a Gaulmier, 15 de septiembre de 1960, cit. Hubert, ibídem). <<

[395] Como al inicio del poema (al que nos remite este final magistral), también en el sentido de «sublevarse». <<

[396] En el sistema político del Reino de Francia (sistema feudal instaurado por la dinastía de los Capetos en el año 987 y cuya prolongación pasó a denominarse, en la Época Moderna, Antiguo Régimen), los Estados generales eran las asambleas excepcionales convocadas por el rey de turno para abordar una crisis política, generalmente una guerra o un asunto diplomático, y decidir una ayuda militar o fiscal. Creada en 1302 por Felipe el Hermoso para dar una aparente legitimidad a sus decisiones, la institución estaba compuesta por el clero, la nobleza, y la burguesía de las *bonnes villes* (las villas que gozaban de un estatus privilegiado gracias a sus «buenas» relaciones con la monarquía). Sus cuatrocientos ochenta y siete años de existencia concluyeron el 5 de mayo de 1789, día en que, convocadas por Louis XVI, se reunieron por última vez para resolver la crisis financiera debida a las deudas del Estado. Tras el llamado *Serment du Jeu de Paume* (Juramento [hecho en la sala] del Juego de Pelota) y la reunión de las tres clases sociales mantenida el 27 de junio, los Estados generales devinieron en la Asamblea Nacional Constituyente que decidió elaborar una constitución escrita, dando así pie al inicio de la Revolución Francesa.

Al igual que en aquel momento, los «estados» habían sido incapaces de ponerse de acuerdo, durante los años veinte y treinta, para evitar la violencia creciente que degeneró en el segundo conflicto mundial. Pero, a la vez, pese «a las tropas extranjeras […], los déspotas viles […], los pérfidos, oprobio de todos los partidos[73]», Breton y algunos otros superrealistas, como Péret y Duchamp, veían en aquella hecatombe la posibilidad de un giro de ciento ochenta grados en el (des)orden internacional que la había generado:

> En el ámbito social, como en algunos otros, podemos esperar que, de la confusión ideológica sin precedentes que marcará el final de esta guerra, surja un buen número de propuestas radicales planteadas *fuera de los marcos* y que, desafiando tanto el reproche de ingenuidad como el de anticipación gratuita e inconsecuente, harán resonar, ante la carencia provisional del lenguaje del espíritu, el lenguaje del corazón y de los sentidos. Esperemos que este contribuya a engrandecer nuevamente los grandes temas que le son propios […] dominados por la idea de la *salvación terrenal por medio de la mujer*, de la vocación trascendental de la mujer, vocación que se ha visto sistemáticamente obscurecida, contrariada o desviada hasta hoy, pero que no por ello dejará de afirmarse triunfalmente algún día […].

Esa misma esperanza, expresada en *Arcano* 17, aparece reflejada en el poema («Por lo demás las costumbres van a cambiar mucho / La gran prohibición será levantada […] La poesía debe resurgir de las ruinas de una vez por todas») donde la «salvación terrenal por medio de la mujer» está representada por la figura de Esclaramunda de

Foie (Esclarmonde: aquella que *esclarece el mundo*). Cuando André Parinaud le preguntó en las *Entrevistas* radiofónicas si, a su regreso a Francia desde los Estados Unidos, confiaba en la posibilidad de encontrarse con alguna nueva estructura de gobierno en particular, el poeta respondió:

> ¿De gobierno? No, pero sí de *gestión*, digamos, de una gestión menos insensata de los intereses humanos. Pensaba que habríamos podido, al menos en buena parte del mundo, intentar constituir unos Estados generales de otro tipo, en los que los tres órdenes antiguos serían sustituidos por tres nuevos, pongamos (a la espera de un estudio más en profundidad del problema): técnicos y científicos, educadores y artistas, trabajadores de la ciudad y del campo. Por entonces, yo me había convencido, sobre todo tras leer a Saint-Yves d'Alveydre, de que los Estados generales, incluso en su modo primitivo de funcionamiento, tenían al menos el inmenso interés de hacer primar lo social sobre lo político[74]; que, por sus propios medios —llevar día a día el «cuaderno de quejas» y hacer, cada cierto tiempo, las debidas «amonestaciones» al poder constituido—, eran los únicos que podían superar el dualismo *mortal* de los gobernantes y de los gobernados. Asimismo, era proclive a volver a la *fuente* de todas aquellas posibles aspiraciones tendentes a lograr un mundo equilibrado y armónico, para lo cual, sin ninguna clase de escepticismo preconcebido, habría valido la pena examinar la teoría de las atracciones de Fourier, así como las tesis de Enfantin sobre la emancipación de la mujer.

Estas declaraciones, tan importantes ya entonces —y que, ahora, en nuestra crisis generalizada en todos los ámbitos, vuelven a cobrar todo su sentido—, nos dan ya una pista acerca del contenido del poema. Aun así, el título «Los Estados generales» (puesto, como casi todos los de Breton, a posteriori) no debe llevarnos a engaño, ya que los terribles acontecimientos que están en la base de este poema son los de la II Guerra Mundial, no los de la Francia del siglo XVIII, por mucho que el poeta, al igual que en *Arcano* 17, haga un paralelismo entre estos y aquéllos, entre los antiguos y los nuevos revolucionarios. De hecho, la expresión comporta al menos dos acepciones más. Una, la que señala Legrand (tal vez a raíz de una charla con Breton), referente «a los *estados* mentales excesivamente vigilados por la psicopatología, como cuando se dice de una persona que está "en todos sus estados" [especialmente agitada, enervada o directamente trastornada[75]]». Y dos, la que ningún crítico ha comentado hasta ahora a pesar de ser la más habitual: «estado general» de la sociedad, de la economía, de la política… o —en el caso que nos ocupa— del mundo, pero *también del propio poeta* en el momento en que escribió el poema, uno de los más deseo-razonadores de su vida[76]:

> Breton [que acababa de separarse de Jacqueline Lamba y, a causa de la marcha de ésta con el pintor David Haré, apenas si veía a su hija] escribió «Los Estados generales» en una época de enorme confusión vital, siendo consciente además

> del inmenso peligro político y moral que acechaba al mundo. El otoño-invierno de 1943 fue el período más sombrío de la II Guerra Mundial y para él el más depresivo de su período de autoexilio en los Estados Unidos, donde ni quería ni podía incorporarse al grupo de poetas y pintores desplazados que habían hallado refugio en Nueva York[77].

En vista del estado del poeta y del mundo, pero también del desarrollo posterior de la Revolución francesa, del aplastamiento de la Comuna de París —a la que también se alude en el poema— y del rumbo que había empezado a tomar la Revolución rusa bajo la férula de Stalin, lo lógico sería encontrarnos, como afirma Balakian, con un canto a la nostalgia teñido de pesimismo. Pero no:

> ¡Al contrario! El hecho de que las fuerzas revolucionarias existiesen entonces y renazcan sin cesar en todos los tiempos anima al poeta en medio de la debacle de su propia época, pues ello demuestra que el deseo de libertad es mayor que el deseo de supervivencia personal; de hecho, ésta es la prioridad que distingue al mecanismo revolucionario. En consecuencia, la analogía central del poema supera la evocación particular de la Revolución de 1789 explícita en el título, y aborda la naturaleza misma de la revolución: sus enormes implicaciones, su ruptura total con el pasado aun sabiendo los riesgos de fracaso que toda revolución conlleva. A través de su poderoso uso de la analogía, Breton está virtualmente diciendo que esta guerra no es simplemente una guerra sino que tiene las dimensiones de una revolución debido a la profunda conmoción que está causando y al alcance de sus efectos; de una revolución que está pidiendo a gritos un cambio absoluto de rumbo, la destrucción de todas las tradiciones [de este otro Antiguo Régimen]. Aunque Breton, el poeta, no necesita devenir en un cronista ni en un historiador para decir tales cosas[78].

De entre los suyos, «Los Estados generales» era el poema por el que Breton sentía mayor aprecio[79]. Charles Duits y Robert Lebel fueron testigos de su nacimiento. Al rememorar sus conversaciones con el poeta en Long Island a finales del verano de 1943, Duits afirma que Breton «iba y venía de un lado a otro, extraordinariamente concentrado y calmo […]. Como el anillo de Giges, la inspiración lo convertía en un ausente. Flotaba como una sombra sobre la tierra; a veces se agachaba, cogía una piedra, la examinaba un buen rato […]. Unas semanas después nos leyó “Los Estados generales”».

«Uno de los recuerdos más intensos que conservo de André Breton —cuenta Lebel— data de aquel mes de octubre de 1943, en Nueva York, cuando me telefoneó para leerme “Los Estados generales” […], un poema no sólo inmenso sino también un oráculo[80]»:

> La voz del poeta, presente de principio a fin, pasa de inflexiones imperiosas e incluso exasperadas al asombro soñador y a la estupefacción, sin olvidar el tono

razonador, voluntariamente didascálico de quien no renuncia a la teoría y al saber, atreviéndose incluso a componer en verso una nota a pie de página. ¿Es preciso evocar las motivaciones profundas por las que, en el paisaje del exilio y de la [II] Guerra Mundial, el Yo del poeta consigue recobrarse con un aliento no exento de euforia? Desprendiéndose de la dispersión de las actividades mercenarias, de los problemas de pareja, de los esfuerzos a veces descorazonadores para mantener con vida el superrealismo y evitar que el confusionismo y el mercantilismo lo contaminen, Breton anhela devolver a su mirada, temporalmente apagada, su agudeza [y su brillo]: la petición, repetida, «lustra mis ojos» —interpelación lanzada al Superyó— participa de una fascinación muy frecuente, tanto en sus escritos como en su existencia, por las materias transparentes, cristales o lentes, o por la elaboración del vidrio que él mismo podía contemplar cada vez que reemprendía el camino a la cristalería de su padre (en Lorient, Bretaña). La mirada así reabierta a los prodigios del mundo [y de la naturaleza] le permite *volver a situarse*[81] plenamente con respecto a lo que limita u ocupa la existencia: la vida, el presente de hecatombes de los pueblos, el pasado y el porvenir, el trabajo humano por refundar en una jerarquía más justa la organización social, la práctica poética, sin olvidar una mirada tranquila a la muerte. Incluso se percibe, atemperada por las exigencias de su condición de refugiado, la nostalgia de la Revolución, encarnada bien en las aspiraciones de 1789, bien en la Comuna [de 1871] a través de la alusión a (Louis Charles] Delescluze. Vemos, pues, reunidas [en el poema] todas las posibilidades de desprenderse de lo individual: uno de los sentidos del título «Los Estados generales» es ése («Ya es hora de dar la espalda a las apariencias individuales de antaño»]. Pues Breton huye de la rememoración personal y complaciente, hasta el punto de que bien habría podido consignar esa expresión tan fuerte de René Crevel: «Memoria, el enemigo[82]».

Tal y como explicó el propio Breton en «El La», el texto que le dedicó a esa otra clase de «ejercicio de escucha» vinculado al de la escritura automática, el poema está dividido en siete «estrofas» o «bloques» estructurados a partir de «una de esas frases o una de esas partes de frases, fragmentos de monólogo o de diálogo extraídos del sueño y retenidos sin error posible ya que su articulación y su entonación permanecen nítidas al despertar». Concretamente ésta: «*Il y aura toujours une pelle au vent dans les sables du rêve*» (Siempre habrá una pala al viento en el arenal del sueño), la que le dio el tono, *la clave* de la pieza que iba a componer. *La* que, a todas luces, es un verso en sí, «dictado» ¿por qué o por quién? El propio Breton parece preguntárselo en este otro carente, como todos, de puntuación ortográfica: «De dónde proviene ese murmullo de fuente».

Tras un primer bloque «matinal, que apela a la "disponibilidad del espíritu[83]"», los otros seis están enmarcados por los distintos sintagmas de la oración repartidos, incluso tipográficamente, en seis partes: «// *y aura* / *toujours* / *une pelle /au vent* /

dans les sables /du rêve». Sintagmas que, según el propio poeta, conforman la «trama» del poema, hilvanada por la metáfora de ese «magnífico hilo [de pulir] que renace sin cesar tras romperse» con el que Breton pide a ese algo o alguien del que ya hablamos anteriormente (el Otro, el sí-mismo, lo maravilloso, tal vez la propia poesía) que le «lustr[e los] ojos», esto es: que le devuelva o intensifique su antigua fe y su capacidad visionaria ahora que más las necesita, para poder transmitir así «lo que existe bajo la mañana bajo la noche».

El uso de la palabra *trame* sugiere, en efecto, como apunta Hubert, «que cada segmento dividido en la frase jugó un papel desencadenador en la producción de las secuencias intermedias», determinando, a la vez, el «tema» de cada una de ellas. Duits recuerda también la mañana en la que Breton habló a sus amigos de las frases que había escuchado en sueños o en la duermevela, confesándoles que aquella noche «había sentido una vez más la voz extraña». Para él, tan llamativos como el mensaje recibido eran los «silencios» o «blancos que separaban los distintos grupos de palabras que lo componían[84]». Y entre ellos, entre esos «blancos», poco a poco se fue escribiendo el poema:

> Esos fragmentos parecen, pues, haber actuado, al menos al principio de las secuencias que los prosiguen, como *inductores* en el sentido electromagnético del término. Las palabras *il y aura* imponen una serie de verbos conjugados en el futuro de la predicción. El adverbio *toujours* es pronunciado con el acento de odio que le merece a Breton la idea de lo definitivo o la no menos odiosa de eternidad. *Une pelle* desencadena enseguida la visión de un obrero en una obra. Con *au vent* surgen las islas batidas por la tempestad que acogieron a Victor Hugo, al que el exiliado Breton se siente ahora más próximo que nunca y con el que comparte la fascinación por lo invisible y por lo oculto. A *dans les sables* le sigue inmediatamente el motivo de los nómadas con el rostro cubierto. Las palabras *du reve* parecen servir no como anuncio sino como cierre: punto final a las secuencias de reflexión ensoñadora, tras las cuales el poeta abre los ojos al mundo real a la hora decisiva del despuntar del día[85].

Balakian, que ve en esta estructura la influencia de *Una tirada de dados jamás abolirá el azar* de Mallarmé, interpreta así la secuencia analógica:

> La expresión *Il y aura*, que al inicio de la trayectoria poética de Breton fue su respuesta a la tradicional «Había [o Érase) una vez», asociada al adverbio *toujours*, da aquí una visión del futuro con un pie en la eternidad. Esta referencia abstracta al carácter permanente de la revolución viene seguida y apoyada por la conciliación de dos imágenes generalmente percibidas como inasociables: *pelle*, que es un objeto muy concreto en su dimensión real, y *rêve*, algo que la mayoría de la gente —salvo los superrealistas— considera irreal y evanescente. En un segundo plano de la conciliación de los contrarios, *pelle* gravita hacia *au vent* evocando fuerza y movimiento, mientras que *rêve* es asociado con las amorfas y

pasajeras *sables*. La yuxtaposición de estas imágenes en la secuencia analógica sugiere una cohesión básica. En esta intermitencia y conjunción de realidad y sueño, Breton distingue varios grados de unidad: en la propia naturaleza, en la relación entre el hombre y la mujer, y en el llamado a las fuerzas eternas a través del genio autóctono de todas las etnias humanas[86].

Respecto a las cuatro frases en cursiva de la segunda secuencia, estamos de acuerdo con Hubert en que «sugieren otro plano de enunciación», pero no porque sean «otros residuos de sueños» o «fórmulas con valor de cita» o intentos por crear «un efecto de habla», sino porque, destacadas así, conforman una suerte de poema intercalado en la propia secuencia cuyo tema podría ser, precisamente, el de la «escucha en sueños».

Bajo esa estructura subyace otra que «sigue las líneas establecidas por Breton desde el principio para su poesía», consistentes «en tres registros sincronizados: el plano personal, el plano circunstancial del momento que motiva el poema, y la legendaria mitopoiesis que eleva al sujeto y al acontecimiento en sí a un plano universal de pertinencia». La cohesión de los tres planos «se produce al asociarlos con ciertas realidades objetivas del paisaje natural que sirven para fusionar los planos de percepción[87]». Pero —y ésta es otra de las grandes lecciones poéticas de Breton— «ni en este poema ni en ningún otro, como tampoco en ningún texto de índole memorística, se permite el poeta caer en la auto— compasión sobre su destino individual» durante el conflicto bélico: «La turbación personal tan sólo es significativa en tanto en cuanto puede amalgamarse con los desafíos de la condición humana». En una palabra: Breton alcanza en esta etapa de su trayectoria lo máximo que un poeta puede alcanzar: la trascendencia.

Là-bas, en el trasfondo simbólico del poema, se divisan por un lado *los días oscurecidos* por los constantes «cortes de corriente» eléctrica impuestos por las restricciones de la guerra y, por otro, la aurora boreal que visitó Nueva York unos meses antes, transformando, momentáneamente, «el armiño de la noche» en un día alucinatorio. De hecho, para Balakian, «el tema más importante del poema es la iluminación de las tinieblas, una ecuación que Breton trata de [establecer] entre dos palabras y dos conceptos: *bâtir* [construir] y *abattre* [derruir]». *Dos maneras de existir enfrentadas como nunca*, aunque, a juzgar por el acertijo que Breton plantea con ellos, parecen morar uno en el otro: «¿Estarán históricamente relacionados el crear y el arrasar como lo están la edificación de las grandes ciudades donde no se puede añadir nada nuevo sin destruir algo viejo?»[88].

Legrand también cree que el poema nació «bajo el signo de los “plomos que saltan”: en la metrópoli mejor electrificada del mundo [por entonces], aunque sometida a la vez a las restricciones de la guerra y a los accidentes del sobreconsumo, el poeta elige como momento crucial aquél en el que los filamentos incandescentes arrojan su más vivo destello, justo antes de que la lámpara se apague, instante simétrico a aquél en

que vuelve a encenderse». Ese signo es el que impone «el ritmo de los considerables desplazamientos de masas verbales alrededor de raras y preciosas metáforas y de estribillos ardientes», unidos todos por ese magnífico *hilo conductor de energía*. La exactitud en la transcripción de objetos vistos o imaginados

> hace que, como un eco de los «poemas-objetos» que desde hace una quincena de años confecciona a veces Breton, «Los Estados generales», al igual que «Fata Morgana», pueda tildarse de «objeto-poema[89]», en el que la poesía inviste y llena todo el espacio material de las páginas escritas o impresas[90].

A lo largo del texto van alternándose secuencias breves o largas, «sordamente exaltadas, vibrando a causa de una inestabilidad prometedora [de cambios], como si el mundo exterior e interior estuviesen ellos mismos en incesante desplazamiento[91]». Legrand ve en ello la influencia de algunos poemas de *lIluminations* de Rimbaud, como «Ciudad» o «Los puentes», mientras que Hubert recuerda que «el Breton crítico tenía en altísima estima ese monumento móvil de la modernidad que es *Zona* de Apollinaire».

Especial relevancia tiene, a nuestros ojos, «la figura cuadrilátera» que el poeta traza en la sexta secuencia del poema: un ritual a todas luces mágico con el que parece o bien querer convocar las fuerzas sanadoras —y, por tanto, revolucionarias— de todos los rincones del planeta, o bien proteger a la humanidad de las fuerzas destructoras que pretenden aniquilarla:

> Breton detalla una figura complicada que tiene al mismo tiempo algo del viejo cuadrado mágico propuesto en los tratados atribuidos a Corneille Agrippa y —como observó muy bien Gérard Legrand—, algo de las representaciones simbólicas realizadas por ciertas tribus indígenas, sobre todo mediante la técnica de las «pinturas de arena» o «pinturas en arena» La importancia simbólica del bisonte y de la división en cuatro partes está sobradamente atestiguada en [la espiritualidad] de las tribus norteamericanas […]. Breton conocía además la obra de Hartley Burr Alexander El espíritu religioso del indio norteamericano (1910), citada en El arte mágico—, en ella pudo leer que, relacionados con el mito de la creación del sol, las tribus de los indios navajo y de los indios pueblo atribuyen colores simbólicos primarios a los cuatro puntos cardinales: según uno de esos sistemas, el negro (la noche) corresponde al norte; el blanco (el alba) al este; el amarillo (el ocaso) al oeste; el azul (el cielo) al sur[92].

Como los otros dos poemas de la trilogía que Balakian califica de «épica» moderna,

> «Los Estados generales» contiene, pues, todos los grandes temas propios de Breton: la libertad, el amor, el deseo de conciliar el sueño y la acción humana, los poderes adivinatorios ocultos en la naturaleza, el llamado a la presencia femenina, [simbolizada, esta vez, por Esclaramunda de Foix], y la victoria

sentida en la mismísima agonía de la aparente derrota[93].

La portada original del poema y otras tres páginas del manuscrito pueden verse en este enlace: http://www.andrebreton. fr/fr/item/?GCOI=56600100929850): «La primera está adornada con una cruz de Malta alargada (símbolo de resurrección), dibujada con tinta negra por el poeta, conteniendo una flor de lis con incrustaciones de gorro frigio rojo al fondo, todo lo cual sintetiza las contradicciones superadas en el poema» (cf. *Dictionnaire André Breton*, p. 394). <<

[397] jugamos aquí con los verbos «lustrar» e «ilustrar».

Captan: también en el sentido de «atraer» que posee el original *accrocher*. <<

[398] Especie: en el sentido de «apariencia, forma, característica, etc.», quizá incluso de «especies sacramentales», primera acepción del término en francés. <<

[399] el verso original puede traducirse de dos maneras: «El día si es que era él» o «El día si fuese [en el supuesto caso de que sea] él», que es la interpretación que nosotros adoptamos. <<

[400] en el original, esta frase es una pregunta, aunque falte la interrogación final: «¿Bajaría… hechiceras?» <<

[401] *fil a polir*, hilo de pulir: en joyería —sobre todo—, puñado de fibras de algodón o de lino retorcido e impregnado de algún material pulidor, que sirve para pulir los agujeros, los calados y sitios de difícil alcance. <<

[402] aunque la palabra *broc* ha pasado a significar, popularmente, «pichel», su significado real es «colodra»: «vasija de madera en forma de barreño». <<

[403] optamos por «bolsa» en vez de «bolsillo» pensando en un «marsupio», que es, precisamente, *une poche ou un sac extérieur*. <<

[404] «Afirmada ya en el mito de los “Grandes Transparentes” [cf. “Prolegómenos a un tercer manifiesto del superrealismo o no”], la atracción que siente Breton por los tipos “fuera de serie, de aspecto aberrante o de fin de reinado” en la naturaleza (“Flagrante delito”) se basa en la convicción de que la idea de los tres reinos es “un contrasentido absoluto” (“El surrealismo y la pintura”). Animado por los juegos de los artistas contemporáneos sobre las perturbadoras analogías de las formas, Breton sueña con un universo sin significados, uniéndose a las corrientes de pensamiento pitagóricas de principios del siglo XIX» (cf. Hubert, OC, t. III, p. 1158). <<

[405] cf. inicio de *Arcano* 17: «Hay un cierto temblor estelar por encima de todo lo que anhela y a la vez evita ferozmente el contacto humano». <<

[406] el armiño es el símbolo del *pays* donde nació Breton: Bretaña. Un animal que aparece en la mayoría de los textos recogidos en este volumen. <<

[407] la expresión *faire des buit* significa «ir haciendo eses». Los *8* a los que alude el verso pueden ser, por un lado, las ramas entrelazadas, los «entrelazos» —o incluso los «nudos»— del árbol; por otro, los misteriosos *8* a los que alude Breton en los «Prolegómenos a un tercer manifiesto del superrealismo o no»: «Cada minuto de plenitud entraña la negación de siglos de historia coja y rota. Aquéllos a quienes incumbe hacer girar sobre nosotros los *8* llameantes tan sólo lo conseguirán con savia pura» (véase nota 11, p. 340 del comentario a *Arcano 17*). El sombrero tradicional de El Mago, Arcano I del tarot, tiene forma de *lemniscato* u ocho acostado, símbolo del infinito. <<

[408] o «latigazos». Fig. un *coup de fouet* significa «el impulso preciso para avivar algo o a alguien». Breton alude probablemente a los castigos corporales ejercidos contra los niños de su época con una vara o una fusta. <<

[409] de niño, Breton gustaba mucho de andar por los caminos de las afueras de Lorraine: «A los quince años, solía imaginar que recorría con la mujer amada esos caminos al atardecer; esas marchas le parecían mucho más deseables “que, por ejemplo, estar a solas con esa mujer en un lugar cerrado”» (cf. Roger Caillois, *La Néccesité d’esprit*, París, Gallimard, 1981, p. 169). <<

[410] en uno de los retratos fotográficos más bellos y célebres de Breton (el que aparece en la portada del catálogo de la exposición que le dedicó el Centro Georges Pompidou en 1991) se ve al poeta con una libélula en mitad de la frente, a manera de «tercer ojo». <<

[411] también «rama de una ciencia». <<

[412] Louis Charles Delescluze es uno de los revolucionarios más admirables y admirados de la historia de Francia y de la Comuna de París, en una de cuyas barricadas murió el 25 de mayo de 1871. Cuarenta y dos años después, el 25 de mayo de 1913, día en que Breton participó en las manifestaciones obreras que luego rememoraría en *Arcano 17*, el periódico *L'Humanité* publicó en primera plana un relato de la muerte de Delescluze firmado por Louis Dubreuilli. <<

[413] lugar y nombre de una estación de metro de París. Allí tuvieron lugar algunas de las masacres más cruentas que sufrieron los insurrectos de la Comuna de París. <<

[414] aunque nuestros colegas suelen ver aquí una errata y traducir *poulie*, «polea», en todos los originales consultados figura la palabra *polie* (pulida), claramente ligada con el *leitmotiv* del poema. La expresión *poule mouillée*, con la que Breton juega creando una aliteración y una rima interna, alude tanto a «un gallina, un cobarde» como a «un finolis». <<

[415] es difícil saber a qué se refiere Breton aquí con el término *dessin*, «dibujo», «diseño». Nosotros, ateniéndonos a la acepción musical de la palabra («disposición de las partes de un fragmento musical»), hemos optado por traducirlo como «rodillo, cartón perforado del cilindro de un organillo». <<

[416] *Se garer*: «Mar. Echarse a un lado, hablando de un barco que deja pasar a otros. Ferr. Se dice de un tren que entra en un *apartadero* para dejar pasar a otros trenes. Fig. Ponerse a cubierto. Guardarse de alguien o algo». Puede que Breton esté aludiendo aquí al tema central de «Pleamargen»: la marginalidad de aquellos que, como él, «se apartan» de la sociedad. <<

[417] literalmente, «herir de agravio», «golpear con agravio». La expresión parece haber sido creada a partir de la expresión judicial *procedure de grief*, procedimiento de agravio. <<

[418] resorte: probablemente en el sentido que Charles Fourier le daba a este término (cf. «Oda a Charles Fourier»). Nótese la rima interna original entre *ressort* y *essors*. <<

[419] se refiere a una gruta marina situada en el cabo San Martín, donde según la leyenda dos amantes fueron sorprendidos por la marea. De hecho *chambre*, como «cámara» en castellano (cámaras del corazón), significa también «cavidad». <<

[420] la palabra *échafaudage* (andamio, tablado) proviene de *échafaud*, «cadalso, patíbulo; por extensión y burla, sinónimo de *tréteaux* (tablados, teatrillos)». En cuanto a *griffon*, aunque los diccionarios francés-español actuales no suelen recoger su primera acepción, el término, además del animal fabuloso, designa por un lado el *gyps fulvus*, el buitre leonado, y por otro el *apus apus*, el vencejo común. No podemos descartar además el sentido figurado de la frase, siendo también un *echafaudage* un «razonamiento capcioso» o una «vana muestra de erudición», y un *griffon* una «persona que escribe mal», que *griffone*. De ahí que recurramos a la palabra «andamiaje» y optemos por «buitres» en lugar de por «vencejos». <<

[421] nuevo juego de palabras —relacionado con el verso anterior—: *montre*, como sustantivo, significa «reloj». <<

[422] sobre este pasaje, véase Balakian: http://www.academi-croom.com/article/andre-bretons-les-etats-generaux-revolution-and-poetry, p. 1015. <<

[423] en el ámbito teatral, *donner en partage quelque chose á quelqu'un* significa «atribuir un papel a un actor». En general, «dar como dote algo a alguien». <<

[424] Breton utiliza la palabra *savant* en el sentido de «profundo conocedor de una materia» más que de «hombre que ha alcanzado la sabiduría». <<

[425] pensando que Breton estaría de acuerdo con ellos, nos unimos a los biólogos y antropólogos modernos que prefieren emplear la palabra «etnia» a «raza» al hablar de los seres humanos. <<

[426] en el sentido de «construcción, edificación»; sentido más probable aquí que el de «astillero» o «taller de artesano» (*chantier*), tal y como nos indica la imagen introductoria de esta sección del poema: la «pala» de un albañil. <<

[427] la isla de Guernsey (Guernesey, en francés) es conocida, entre otras cosas, por su espectacular dolmen, L'Autel du Dehus (El altar del Dehus), en cuyo interior se halla una deidad conocida como Le Gardien du Tombeau (El Guardián del Túmulo). En la isla de Jersey (donde vivieron, como resistentes antinazis, Claude Cahun y su compañera Suzanne Malherbe) también hay restos arqueológicos de suma importancia. En el siglo XIX las dos islas sirvieron de refugio a socialistas, anarquistas, comunistas, espiritistas, iluministas… perseguidos por las autoridades, y en ambas vivió exiliado Victor Hugo. <<

[428] Antoine Fabre d’Olivet, escritor y político francés de origen occitano que estudió y defendió la lengua de su *pays* así como la lírica trovadoresca. Su sueño de crear un «lenguaje universal» influyó mucho en los poetas de la época. <<

[429] Alexandre Saint-Yves d'Alveydre, esoterista francés, escritor y «médico alienista» (psiquiatra), admirador de Victor Hugo y de Antoine Fabre d'Olivet, que en 1863 se instaló en la isla de Jersey, donde se casó con la condesa Marie Hélène de Keller y conoció a la abuela —o a la madre— de Philippe Faure. Entre los libros que publicó se cuenta una *Historia de la Cabala.* D'Alveydre leyó con pasión la obra de Fabre d'Olivet *La lengua hebraica restituida*—, los capítulos I-III tratan del origen jeroglífico del alfabeto hebreo, cuyos caracteres (en «volutas») se reproducen, transcriben fonéticamente (¿los «tintineos»?) y comentan. <<

[430] según Hubert, «se trata de la gruta submarina granítica que descubre Gilliatt [el protagonista de *Los trabajadores del mar* de Victor Hugo] bajo el banco de las Roches-Douvres». En uno de los capítulos más célebres de la novela (el que concluye con la frase en cursiva que Breton incluye en su «nota-estrofa a pie de página»), Gilliatt lucha con un pulpo. <<

[431] Tanta verdadera grandeza sí a pesar de lo que pueda tener de incomodante

Un aspecto del personaje exterior del marqués

Esta reserva también puede aplicarse al Presentador del pulpo fastidioso boato

Su islote sus mesas giratorias *de pronto sintió que le agarraban por el pie*

Pero yo voy más allá más que nunca ya basta de buen gusto <<

[432] también podemos entender: «os exhorto a cubriros [la cabeza con un sombrero] antes de salir». <<

[433] Breton juega aquí con la acepción poética del término: número de sílabas de un verso. De hecho, estas líneas entrañan un ataque directo a Louis Aragon, quien por entonces publicó un ensayo que indignó enormemente a Breton y en el que defendía la vuelta a la métrica clásica: «La rima en 1940». <<

[434] probable alusión al llamado juicio de Riom, en el que los dirigentes del Gobierno de Vichy —encabezado por el mariscal Pétain— acusaron a los representantes izquierdistas de la III República —en especial Léon Blum y Édouard Daladier— de ser los responsables de la derrota de 1940: «El procurador general del proceso estaba asistido por dos adjuntos, abogados generales: tres hombres vestidos de rojo, “tres cuartos de buey”» (cf. Hubert, op. cit., pp. 1159-1160). <<

[435] no —o no solo— la emperatriz bizantina con poderes mágicos, protagonista de una ópera de Jules Massenet, sino «la Gran» Esclaramunda de Foix, la hereje cátara:

> Esclaramunda de Foix fue una [heroína] del siglo XIII que luchó por el reino subyugado del sur de Francia. Yace enterrada (según la leyenda) en una ladera de Montségur, la montaña fortaleza de los mártires albigenses que defendieron, en una batalla perdida de antemano, el derecho a interpretar los Evangelios según su propia razón, y que fueron masacrados por los cruzados que los acusaban de heréticos por desafiar el dogma ortodoxo. Con los albigenses desapareció un estilo de vida, devorado por la cultura de los reyes franceses del norte; ésta es una de las razones por las que Breton, eterno defensor de herejías, concluye que la historia escrita, siempre parcial, nunca dice la verdad. Esclaramunda, a quien Breton invoca en este poema de la rebelión de todos los desposeídos de la tierra, es el símbolo del ser rebelde, puro y generoso. El hecho de que Breton la eligiera como símbolo es algo característico de su inclinación por los héroes de las causas perdidas, de las derrotas físicas y de las victorias morales por encima de los que cumplen la misión que se proponen. Esclaramunda de Foix era justamente un personaje intrépido: pese a que fue derrotada, su alma ronda por el mundo, en la visión de Breton; ella es el [vigor] de la protesta que combate la tiranía milenio tras milenio. Aunque la capacidad de renacer de una heroína como ella es efímero, no deja de ser un fenómeno recurrente. Breton identifica el espíritu de Esclaramunda con el poder de la metempsicosis que permite superar a la humanidad las sucesivas tiranías [que intentan doblegarla], igual que el Ave Fénix se levanta de sus cenizas, [por mucho que esta] «esté hecha de efímeras» (Balakian, *Magus of Surrealism*, p. 290). <<

[436] «Un pasaje de *La Clé des champs* sobre Rimbaud y Lautréamont confirma que esta cabalgada peligrosa es el símbolo de la aventura poética: “Por su parte, [Rimbaud y Lautréamont] llevan tiempo, además, lanzados a una cabalgada común, con parada encabritada —incandescente penacho sobre los cascos traseros— al borde de los mismos precipicios”. En las creencias populares, el edelweiss nace de la metamorfosis de las lágrimas que una “dama blanca” vierte al borde del barranco al que sus encantamientos arrastran al imprudente montañero» (cf. Hubert, op. cit., p. 1160). <<

[437] «¿Cómo unificar la visión óptica y la visión mental? Tan sólo la analogía poética nos capacita para captar, más allá de las apariencias fragmentarias, la totalidad del mundo, y para percibir simultáneamente la fusión del sujeto que ve y de la cosa vista: “Todo indica que los hombres de las primeras edades poseyeron el secreto” de esta “vida de relaciones”» (cf. Breton, «Signo ascendente»).

«El hombre primitivo se atenía (y se atiene) a la “visión nocturna”, llamada así en referencia al arte parietal prehistórico donde el artista compensa “con la agudeza de la visión mental [espiritual] la incertidumbre de la visión óptica” (cf. Breton y Legrand, *El arte mágico*). Breton propone extender este concepto “de lo físico” (el ámbito plástico) a “lo moral” (la mentalidad poética)» (cf. Jean-Claude Blachère, op. cit., p. 2.37). <<

[438] quemar la vela por los dos extremos: la expresión —que también existe en inglés y, al parecer, en castellano— significa «llevar una vida frenética, disipada, dilapidando la salud y el dinero». *Décrier* significa en realidad «difamar, desacreditar» y antiguamente «prohibir la venta de algo». <<

[439] tal vez en alusión al refrán *Tout est bien qui finit bien*: Bien está lo que bien acaba.

La expresión *il n'y a pas* [*plus] de mèche* (literalmente «ya no hay mecha») significa «no hay manera», «ya no hay remedio», «es imposible». Hemos intentado mantener el juego original entre «vela» y «mecha». <<

[440] «La presencia de la máscara *inuk* en el texto y en el espíritu de aquel que deja que el texto se escriba a través de él, hay que verla no ya bajo el ángulo de la teoría sino bajo el de una práctica de la escritura. Los pueblos salvajes no escriben pero se expresan; dan primacía al sueño y al deseo; lo que dicen los chamanes "es oráculo". Partiendo de ahí, relacionar esos modos de expresión con la escritura automática era una gran tentación. Breton sucumbió a ella, multiplicando las constataciones de convergencia entre, por una parte, la espontaneidad del salvaje y la libertad que este otorga a la traducción en bruto de sus afectos, y, por otra, el estado mental del superrealista que se abandona al automatismo» (cf. Blachère, op. cit., pp. 237-238). <<

[441] alusión al tarot egipcio. «Estos versos demuestran el interés de Breton por el tarot desde la época de Marsella, justo antes del exilio de 1941 [donde él y los demás refugiados del grupo diseñaron el *Tarot superrealista]*. La idea de un libro sobre el tarot —que acabará siendo *Arcano 17*— madura entonces en él» (cf. Hubert, op. cit., p. 1160). <<

[442] el casco antiguo de París. El Pont-au-Change (*Puente del Cambio*, citado también en el poema «Girasol», y que une la isla de la Cité con la orilla derecha del Sena) era desde el reinado de Luis VIII un lugar reservado para las tiendas de los cambistas. Según Hubert, Breton alude aquí a un cuadro de Quentin Metsys que conserva el Louvre: *El cambista y su mujer*. <<

[443] *prendre l’empreinte* es frase hecha que significa tanto «tomar las huellas digitales [a alguien]» como «hacer una copia, un molde [de algo]» (por ejemplo de una llave en cera). <<

[444] vivales: otro juego semántico, pues *vivant* significa tanto «vivo» como «vivales, vividor». Además, el verso contiene una rima interna (*vivant/devants*) imposible de mantener.

Reaparecer: es probable que Breton juegue aquí con una de las muchas acepciones del verbo *revenir*, aparecerse, manifestarse un espectro. <<

[445] frases del testamento del Marqués de Sade, en el que este pidió que plantaran *glands* («bellotas» pero también «glandes») en su tumba. Breton las cita también en la *notice* de la *Antología del humor negro*. <<

[446] para comprender por qué Breton dice que en la cara de la moneda no aparece ninguna «efigie» debemos saber que en francés, además de «representación de una figura humana», la palabra designa una «moneda acuñada con la cara de un príncipe [o un rey]». Durante todo el siglo XX, en la cara del franco nunca figuró el rostro del gobernante de turno sino la silueta de la «Marianne», la alegoría de la república francesa. <<

[447] según Anna Balakian, la marca de la pipa de Breton al vaciarla, que aquí sirve como medio para leer el futuro igual que las borras de café en «Fata Morgana».

Según Hubert, si «abrimos “El mensaje automático” en *Point du jour* (Alba o El despuntar del día) o, en “El surrealismo y la pintura”, el artículo de 1953 sobre [el “pintor médium”] Joseph Crépin, nos sorprenderá menos la vinculación del ensueño y del humo de los cigarros con el edificio *arácnido* conformado por las fumarolas y las formas giratorias por las que, bajo la pluma de [otro] médium más conocido como autor dramático, Victorien Sardou, se popularizó la expresión “Casa de Mozart”» (cf. Hubert, op. cit., pp. 1156-1157).

Victorien Sardou (1831-1908) fue, en efecto, un dramaturgo que pese a los múltiples fracasos que conoció en su juventud acabó gozando del respeto de la alta sociedad parisiense y de una silla en la Real Academia Francesa. Iniciado por las hermanas Fox en el espiritismo, realizó una serie de «grabados mediúmnicos» muy semejantes a los dibujos de los creadores del *art brut*. Sardou afirmaba que los espíritus de Mozart y de otros genios le inspiraban sus obras desde sus moradas celestes, situadas en Júpiter, en una ciudad llamada Julnius. Breton consiguió hacerse con una de estas obras, titulada precisamente «La maison de Mozart (Ville base)».

Por último, el tabaco es una de las plantas sagradas que emplean los chamanes norte, centro y sudamericanos en sus ceremonias para potenciar los efectos del peyote, de la ayahuasca, etc., y, por lo tanto, las visiones que estas *medicinas* provocan. Entre ellos, los de los indios hopi (cf. «Oda a Charles Fourier»). <<

[448] utensilios médicos que Breton conocía bien. <<

[449] topo de nariz estrellada: en el manuscrito original y en la primera traducción publicada en la revista VVV, «*star nosed mole*». Nombre corriente que Breton cambió luego por el más científico *condylure (condylura cristata).* <<

[450] alusión a la obra de Victorien Sardou. <<

[451] también «se exponen al día», por ser un calco —tal vez— de la expresión «*humer le brouillard: s'y exposer*». <<

[452] nos hemos decidido por la palabra «armiño» al ser, como ya dijimos, un animal muy querido por Breton y abarcar dos de las acepciones del término original. <<

[453] El título de este poema, uno de los más célebres de Breton, es un juego creado a partir de dos equívocos. Literalmente, significa tanto «Sobre [a cerca de] la ruta de San Romano» como «Por/En la ruta de San Romano». Pero además, según confesión propia, el título alude directamente a uno de los tres cuadros —dispersos en otros tantos museos— de Paolo Uccello que conforman las *Bataglias di San Romano*, concretamente al lienzo que custodia el Louvre: *La rotta de San Romano*. Título que, a su vez, puede significar tanto *La denota de San Romano* como *La ruta de San Romano*.

Si nos hemos decantado por la palabra «senda» en lugar de «camino» es por jugar, a nuestra vez, con el sentido metafórico de la expresión castellana («por la senda (de algo o de alguien]») y por reforzar las aliteraciones.

En su introducción al poema, Bernier y Hubert comentan que:

> Uccello es el único artista de la «época antigua» que aparece citado en el *Manifiesto* de 1924 […]. A nuestro juicio, el título del poema implica una correspondencia entre el desfile poderoso de los grupos versales y la tropa entrando en el campo de batalla en una progresión que acompasan las lanzas inclinándose desde la vertical a la horizontal. Al inicio de «El surrealismo y la pintura», ese «chasquido de lanzas rubias bajo un cielo negro» suscita una pregunta ensoñadora: «Pero ¿dónde están las Batallas de Uccello?».
>
> «Verdadero manifiesto poético», según la justa apreciación de Gérard Legrand [«poema que ya casi no contiene metáforas ni comparaciones sino que es en sí mismo una vasta metáfora»], «Sur la route de San Romano» apareció en el núm. 3 de la revista superrealista *Néon*, mayo de 1948, maquetado con un dinamismo visual que a todas luces se corresponde con el contenido. Los grupos versales se despliegan de arriba a abajo en la inmensa página, ocupando el espacio con la misma fuerza que la profusión de líneas en la composición de Uccello. La elección de las disposiciones está muy concertada: así, la horizontal es para los «bancos de peces», los «raíles»; la oblicua para el «rayo de sol», el «hilo de la cometa», la «lluvia»; los arabescos para las «figuras de danza», las «volutas», los «rizos». Mezclados con los elementos tipográficos de ese gran caligrama aparecen elementos decorativos, *collages* que toman prestados las formas vagas de los grabados anticuados: rizos de pelo, hojarasca, nubes, pliegues de una sábana (cf. Bernier y Hubert, OC, t. III, 1284).

Lo cual vuelve a darnos una idea de la importancia que Breton concedió siempre, especialmente en esta etapa de su vida, al aspecto visual de sus poemas.

Cuando en 1948 realizó una selección de todos los *Poémes* suyos que, a su juicio, merecían dicho nombre, Breton lo situó al final del volumen a manera de broche. <<

[454] o «percha de cetrería»; incluso «caña de un ancla». Pero no «verga» (*vergue*) en el sentido marítimo. <<

[455] este verso permite una doble lectura: «El acta amorosa y el acta poética». Hasta entendiendo, quizás, «acta» como «compromiso». <<

[456] en francés, *nasse* tiene tres acepciones (nasa: trampa para pescar, molusco de la familia de los gasterópodos con forma de caracol, y lazo para cazar pájaros) que seguramente conocía Breton. <<

[457] la palabra *dragée* puede significar tanto «peladilla» como «mostacilla». La imagen —recuerdo, tal vez, de la infancia de Breton— evoca la del lanzamiento de caramelos desde las carrozas el día de Reyes o de otras fiestas populares. <<

[458] alusión a la Sala Octava del Tribunal Correccional del Sena, según le confesó Breton a un amigo, y en la que al parecer ganó una demanda interpuesta contra él a causa de… los ladridos de su perro. <<

[459] los *lacés* son los entrelazos o entrelazados que forman las piedras de cristal en las lámparas tipo araña y que, a principios de siglo, recibían el nombre de «girándolas». <<

[460] Breton vuelve a jugar con las distintas acepciones del término que emplea, en este caso *entrée*: la «manera en que entra» la hiedra; la «entrada triunfal» de la hiedra; la «salida a escena» de la hiedra; el «lugar en el que se asienta» la hiedra en las ruinas, etc. <<

[461] el verso final de este poema final de la vida de su creador remite, gramaticalmente, al título inicial: *sur la route de San Romano* / *sur la misere du monde*. La preposición *sur* parece tener aquí el sentido de «a, hacia»: el «trance» poético, como el «trance» amoroso, impide o prohíbe, mientras dura, cualquier tipo de huida a nuestra mísera condición habitual, a la que pese a todo nos sentimos tan —cobarde, indolentemente— apegados.

Por su parte, Gérard Legrand comenta así estos versos: «Algunos han tildado esta conclusión de altiva, sin percatarse de que no hay otra elección posible (y de que esta elección no impide la lucha contra la "miseria" *por otras vías*). O bien la poesía debe disolverse en la "prosa del mundo", o bien no debe conservar de este mundo más que aquello que *niega* la miseria y la prosa» (cit. en OC, t. III, p. 1286). <<

[462] En los «Prolegómenos a un tercer manifiesto del superrealismo o no» (1942) se deslizaron unas frases que, año y medio después, resultarían tan premonitorias como, dos décadas antes, los versos del poema «Girasol»: «Sucede que existe la maravillosa joven que ahora mismo, a la sombra de sus pestañas, gira alrededor de las grandes cajas de tiza en ruinas de Sudamérica: una sola mirada suya bastaría para suspender en cada quien el sentido mismo de la beligerancia[94]».

La fecha del «9 o 10 de diciembre de 1943» forma ya parte de la historia de la poesía. No tanto porque ese día André Breton (re)conociese a Elisa Bindhoff, sino porque aquel encuentro dio pie «al más complejo y mejor acabado de los textos mayores del superrealismo[95]».

Al igual que el mundo entero en aquel entonces, los dos amantes estaban saliendo del período más lúgubre de sus existencias. Alejado de lo suyo y de los suyos, reñido con algunos de sus mejores amigos, sobreviviendo a costa de un trabajo que detestaba, asistiendo a la desintegración de todo aquello por lo que había luchado desde siempre, Breton llevaba, además, casi un año separado de su *amour fou*, Jacqueline Lamba, quien, decidida a consagrarse enteramente a la pintura y por motivos que, en realidad, jamás llegaremos a saber, se había unido al artista David Haré llevándose a Aube, la niña de sus ojos y de los del poeta, con ella:

> Gran parte de la tierra no era ya más que un mísero espectáculo de ruinas. Incluso en mí, aceptando el hecho sin resignarme a él, todo cuanto hasta entonces había tenido por indefectible en el ámbito de los sentimientos había sido arrasado por una ráfaga de la que ni siquiera me había percatado. […] También en mí había un montón de ruinas. […] Incluso las ideas, mediante las que el hombre tiende a relacionarse con los demás, yacían por el suelo: eran ruinas igualmente, ruinas de las que sólo quedaban en pie las fachadas, restos de la muralla de la torre de Babel.

Charles Duits, el escritor estadounidense que trató al poeta en aquella época y que nos legó sus impresiones, confirma las palabras que acabamos de citar:

> Breton tenía por entonces cuarenta y [seis] años, pero aparentaba mucha más edad, humanamente hablando, pues a la vez era un hombre sin edad, como un árbol o una roca. Parecía cansado, amargado, solo, terriblemente solo, soportando la soledad con la paciencia de una bestia, callado, preso del silencio como la lava recién endurecida[96].

Bindhoff, por su parte, tras divorciarse del político chileno Benjamín Claro, también se había exiliado a los Estados Unidos, esperando poder proseguir allí su carrera de

magnífica pianista. Durante una excursión en barco por la costa de Massachussets, su hija Ximena, de diecisiete años, se había ahogado accidentalmente:

> Cuando te vi, aún flotaba en tus ojos toda aquella niebla de una especie indecible. ¿Cómo se puede, y sobre todo *quién* puede renacer de la pérdida de un ser, de una hija que es todo lo que una ama, máxime cuando su muerte es accidental y en esa hija, casi una chiquilla, se encarnaban, objetivamente hablando (pues no eres tú sola quien me lo ha dicho), toda la gracia, todos los dones del espíritu, toda el ansia de saber y de experimentar que devuelven una imagen encantadora y siempre cambiante de la vida a través de un juego completamente nuevo […]? Yo ignoraba ese drama: te veía únicamente adornada de una sombra azul como la que baña los juncos al clarear, y no me cabía la menor duda de que venías de más lejos aún […].

Destrozada por la tragedia, Bindhoff había intentado suicidarse, había pasado dos meses en un hospital psiquiátrico y, tras aquella penosa convalecencia, se había instalado en un hotel de Nueva York junto con su amiga Julia Cohen, quien había acudido en su ayuda desde Chile. El primer día que finalmente se atrevió a enfrentar la realidad, entró en un restaurante francés, el Larré's, situado en el número 36 de la Calle 56, a escasos metros del piso donde habitaba el mago del superrealismo. «Fascinado por su belleza de grave intensidad», Breton, que en aquel momento estaba comiendo con Duchamp, «se presentó como un escritor francés y, con una cortesía que la impresionó vivamente, le preguntó si podía charlar un rato con ella». Al parecer, «la *conjunción* […] entre aquel hombre maltratado por la vida y aquel ser excepcional que había sobrevivido a tanto sufrimiento se selló de golpe[97]».

A raíz de aquél (re)encuentro, Breton se decide a «escribir un libro alrededor del Arcano 17 (la Estrella, la eterna Juventud, Isis, el mito de resurrección, etc.) tomando por modelo a una dama a la que amo y que, ay, en estos momentos se halla en Santiago (de Chile[98]]». Un proyecto que, en realidad, había empezado a gestarse cuatro años antes, en Marsella donde, a la espera del permiso para viajar a los Estados Unidos, el poeta había matado parte de aquel tiempo angustioso investigando acerca del tarot e impulsando la versión superrealista de éste.

En el verano de 1944, poco antes de la liberación de París y justo cuando se cumplía un año de la muerte accidental de la hija de ella, Bindhoff y Breton viajan a Canadá. (El hecho de que el poeta decidiera alejarse de una metrópolis que en aquel momento representaba el mayor «logro» tecnocrático de la humanidad en busca de un confín natural donde ventilar sus ideas es ya de por sí muy simbólico para nosotros. Tanto como el hecho de que esa metrópolis, esa «civilización» de cuyas negras entrañas surgirá inmediatamente la bomba atómica, apenas si aparece en sus poemas de manera velada —como en «Los Estados generales»—, mientras que los «lugares de poder» y sus culturas «primitivas» son citados y cantados de manera explícita —

como en la «Oda a Charles Fourier»—). El «viaje» de los «héroes heridos» —hablando en términos psicológicos—, de los «fulminados por el rayo» —hablando en términos taróticos: *La Torre de la Destrucción*—, tendrá dos etapas principales: los pueblos de Gaspé y de Sainte-Agathe-des-Monts. Allí, entre el 20 de agosto y el 20 de octubre de ese año, desde la cinco de la mañana al mediodía de cada jornada, bajo el alba de las ágatas y el reclamo de los alcatraces, ve la luz *Arcano 17*.

Siguiendo una costumbre adquirida en su juventud, Breton plasmó también esta obra en un cuaderno rayado tipo colegial con el que luego agasajó a su amor definitivo: «Elisa, tú ante quien reencuentro sin cesar / los ojos que tuve a los quince años / para la "Beata Beatrix[99]", por la estrella / de aquel 9010 de diciembre de 1943, / para siempre la más luminosa / y / por el ala del hermoso pájaro / de Buenaventura / apuntada hacia tu país —cuando / habíamos oído decir / que los *gannets* [alcatraces] [100] partían / desde allí, a mediados de agosto, rumbo a Chile, ¿recuerdas cómo / esa palabra tembló durante largo tiempo sobre / el mar?— para ti este cuaderno de centro universitario / novillero[101], amor mío. / André / 3 de enero de 1945».

Diecisiete líneas conforman esta dedicatoria que circunda la figura de un ave (un *morus bassanus* probablemente) despegando y despegándose de una hoja en blanco adornada con estrellas de distintos tamaños. Diecisiete son las páginas (sin contar la de la dedicatoria) de *imágenes sensibles* y/u *objetos-respuestas* que iluminan el manuscrito del libro. Diecisiete es el número que suman las cifras del año en que Bindhoff y Breton se conocieron: 1943. Diecisiete eran los años que tenía Breton cuando asistió a las manifestaciones obreras que evoca en el libro. Diecisiete da como resultado sumar los números del año de nacimiento de Nerval. Y (otro detalle esotérico que tampoco ha sido señalado hasta ahora, que nosotros sepamos): la primera parte de la obra está compuesta por 17 fragmentos; la segunda por diez más: 27. 17+27=44. 4+4=8, «símbolo del equilibrio entre fuerzas antagónicas, del eterno movimiento cósmico, base de regeneración y de infinito, del firmamento de las estrellas fijas y del perfeccionamiento de los influjos planetarios»; VIII, el Arcano de *La Justicia*. 17+17=34. 3+4=7, «número sagrado al igual que el ocho», símbolo, entre tantas otras cosas, de «los siete cuerpos celestes». 7+10=17: el Arcano del título, cuyas estrellas son ocho: las 7 pequeñas y la estrella doble de 8×2=16 puntas, las cuales, unidas copulativamente, 1 y 7, forman también el número 17.

Hasta hace muy poco, casi nadie había visto ese diamante del arte contemporáneo, «uno de los manuscritos más bellos del siglo XX[102]». Joya que como demostraron, primero, Pascaline Mourier-Casile y, luego, René Alleau, entraña numerosas claves que «sin duda pueden servir de preciosa ayuda para descifrar el texto público[103]».

La primera edición original de *Arcane 17* apareció en Nueva York publicada por la editorial Brentano e ilustrada, *hors texte*, con cuatro láminas de tarot creadas por Roberto Matta e inspiradas libremente en los Arcanos VI (El Enamorado), Vil (El

Carro), XVII (La Estrella) y XVIII (La Luna). El *copyright* indica «1945», aunque el colofón afirma que el libro «se acabó de imprimir el 30 de diciembre de 1944». Dos años después, coincidiendo a propósito con la exposición *El superrealismo en 1947*, la editorial Sagittaire publica en Francia la primera edición de *Arcane 17 enté d'Ajours (calados*, los tres «apéndices» con los que Breton quiso «poner al día» el libro tras regresar a París).

Existen varias fotografías (con y sin Breton) del escaparate que Marcel Duchamp creó en Nueva York anunciando la aparición de *Arcano 17*. Primero lo montó en la librería de la editorial Brentano, situada en la Quinta Avenida, pero, ante las protestas de las buenas almas puritanas, Duchamp tuvo que trasladar la instalación a la Gotham Books Mart, la librería de Francés Steloff donde solían reunirse Henry Miller, Anaís Nin y otros escritores que, por entonces, vivían en la ciudad. El montaje incluía «entre otros objetos un maniquí de mujer vestido con un mandil de criada [leyendo un ejemplar del libro), un tintero de Isabelle Waldberg en forma de estrella de mar con una pluma de ave marina, un cartel anunciador de *Arcano* 17 pintado por Matta y, según se aprecia en algunas fotografías, portando el rótulo de "censurado[104]"», así como el retrato de Breton realizado por Picasso que figuraba en la primera edición de *Claro de tierra*.

Conforme a sus prácticas editoriales, Brentano envió una nota de prensa anunciando la aparición del libro. El texto, escrito originalmente en francés y traducido al inglés, lleva la impronta de Breton:

> Toda la angustia del mundo, ya afecte a un solo ser o a toda la colectividad, como acontece hoy en día, ¿acaso no acciona, en contraposición, una palanca misteriosa, la única capaz de lograr que la conciencia humana acceda a un nivel superior[105]? Esta es la cuestión que predomina en el nuevo libro, completamente inédito, del autor de *Nadja*, donde el mito de la resurrección se explora a la vez a través del amor y de las primeras grandes claras de la guerra, y donde Breton, siguiendo a Bacon y Condillac, insiste en la necesidad de *rehacer por completo el entendimiento humano*.

Tomando como base las citadas dos etapas del viaje en que fue escrito, Hubert analiza el libro como «un díptico», «una ventana» cuyos «dos postigos» fueron tallados en cada uno de los pueblos donde se instaló su creador, al hilo, esencialmente, de las impresiones, reflexiones, analogías, etc. que provocaron en él sus legendarios enclaves: la Isla de Buenaventura, el Islote Perforado y la región de Les Laurentides. En la primera de esas supuestas partes, la ventana del cuarto del poeta deviene en el telón de un escenario; en la segunda, el marco de un cuadro y los bordes de la lámina del Arcano XVII. Ciertamente, Breton, señaló en el manuscrito una suerte de transición pegando en él tres billetes de tren[106]. Pero éstos, adheridos a la página de la derecha, no poseen, a todas luces, el mismo valor simbólico que el resto de los

objetos-respuesta de ese *poema-objeto*, por lo que es probable que el poeta tan sólo quisiera indicar con ellos su partida desde Gaspé a Sainte-Agathe-des-Monts, pasando por Matapedia y otros lugares de La Gaspésie. O no.

Si ya es difícil hablar de «estructura» en el caso que nos ocupa, aún más resulta hacerlo de «género». Balakian, la única que se atrevió a clasificarla, define esta obra como el colofón de la trilogía de las —así llamadas por ella— «prosas analógicas»: *Nadja*, *El amor loco* y *Los vasos comunicantes*. Es más, la considera como la *Magnus Opus* de toda su trayectoria:

> Cuando André Breton escribió *Arcano* 17 en el verano de 1944, debió de considerarla [él mismo] como una Obra en el sentido alquímico de la palabra, la cima y el punto supremo de todo lo que le precede, lo más cerca que se puede estar del pico de la montaña, y debió de pensar que todo lo que vendría después no sería más que el anticlimax. Y, en efecto, el poeta que había en él guardó silencio para siempre, si exceptuamos la «Oda a Charles Fourier» y unos pocos poemas fragmentarios, pese a que el polemista y el ensayista siguió activo hasta el fin de sus días. El título *Arcano* 17 indica que consideraba esta obra como el Gran Libro, la síntesis de todo lo anterior; y en verdad es una amalgama de todos los elementos que caracterizan a Breton como poeta.

Dar por sentado que la vida, la obra y el pensamiento multidireccional de un poeta como Breton caben en un solo libro es seguramente injusto. Pero quien conozca, aunque sea someramente, esa vida, esa obra y ese pensamiento, se percata enseguida, al leer *Arcano 17*, de que éste es, en muy buena medida, la quientaesencia de su inapreciable legado:

> El hecho de que Breton considerase este poema como su última obra no sólo está indicado por el título sino también por su [hipotética] estructura interna. Lo que [el poeta] parece haber descubierto en esta forma evolucionada de su [labor) es que si la escritura automática es la asociación psíquica de palabras para formar imágenes iluminadoras, en su forma más alta sintetiza las letras en un código y da como resultado la metáfora automática, pues *Arcano 17* depende *no* de la yuxtaposición de imágenes, creada por el emparejamiento espontáneo de palabras, sino de la progresión psíquica de metáforas que objetivan los esquemas analógicos del proceso de pensamiento de Breton. El hermetismo ya no es verbal —en efecto, el lenguaje es muy claro— sino arácnido, así como su pensamiento es multidimensional, igual que los estratos que él percibe en el Islote Perforado, y tan profundo como el reflejo en la mirada del pájaro mágico de sus sueños al fondo del pozo sin fin[107].

Llevando aún más lejos esta reflexión de la crítica estadounidense, y recurriendo a la terminología freudiana y junguiana, respectivamente, nos atrevemos a decir que, si hasta el momento Breton había adoptado y adaptado el método de la «asociación

libre» para yuxtaponer «imágenes iluminadoras» mediante «el emparejamiento espontáneo de palabras», en *Arcano 17* parece más bien ceñirse al método de la «imaginación activa», objetivando, sí, «los esquemas analógicos del proceso de [su) pensamiento».

La imaginación activa «es el método desarrollado por Cari Gustav Jung para establecer un diálogo activo en estado de vigilia con lo inconsciente». Tras conseguir, mediante alguna técnica concreta[108], el estado de relajación adecuado para practicarla, el individuo «centra la atención en una sola imagen (proveniente de un sueño [o de una visión], por ejemplo), interrogándola acerca de su origen, significado, etc., como si se tratara de otra persona». La imaginación activa está ligada, por lo tanto, a «una flexibilización temporal del control del yo consciente (ego), a la inmersión temporal en lo inconsciente y al cuidadoso registro del material que surge en él, ya sea a través de la reflexión o de alguna forma de expresión artística».

Al abordar este tema en su libro sobre Jung[109], Marie Louise von Franz emplea ciertas expresiones que no pueden sino evocarnos el método de la escritura automática, aunque se trate de una escritura automática «dirigida» (como afirma el propio Breton respecto de algunas de las obras reunidas en este volumen). Según ella, la clave de la imaginación activa radica en «dejar surgir del inconsciente, estando despierto, emociones, sentimientos, fantasías, ideas obsesivas o imágenes de tipo oníricas, en una actitud desprovista de atención crítica y abordando las imágenes interiores como si se tratara de presencias objetivas» con las que uno puede y debe dialogar. Cualquier visión que surja entonces «constituye un auténtico proceso psíquico que nos asalta, convirtiéndonos en figura actuante y paciente a un tiempo [de nuestro] drama interior». De esa manera, «la corriente de las imágenes interiores comienza a servir para la construcción de la totalidad personal, es decir, para la Individuación, así como para establecer una seguridad íntima capaz de resistir el asalto de los problemas exteriores e interiores», gracias a esa «función» que Jung calificó de «transcendental».

Las diferencias, pues, entre el método de la asociación libre (desarrollado por Freud a partir del de Janet) y el de la imaginación activa (desarrollado por Jung a partir del de Freud) son que en este último el individuo: a) objetiva, en la medida de lo posible, la imagen arquetípica que, de manera espontánea o (auto)dirigida, aflora en su psique; b) dialoga con ella; c) interactúa en la visión que está teniendo; d) plasma artísticamente esa imagen o esa visión *por su propio bien* y, en consecuencia, por el bien de los demás; e) reflexiona sobre lo ocurrido; y, gracias a todo ello, f) (re)integra ese material en su conciencia.

Nuestra hipótesis con respecto al Breton de esta época, en general, y al de *Arcano 17*, en particular, es que el poeta, consciente o inconscientemente, logró combinar ambos

métodos. El de la asociación libre se aprecia sobre todo en los pasajes nacidos a partir de la contemplación de los paisajes canadienses, cuando Breton, al ritmo de las olas y del aleteo de las aves, deja correr el flujo de sus emociones, sensaciones, percepciones, intuiciones, pensamientos o recuerdos (las cinco funciones psíquicas relacionadas con los cinco elementos, si incluimos el éter, como las tradiciones orientales); un flujo —y ésta es la diferencia— *sobre el que luego reflexiona poéticamente*, uniendo sus reflexiones con otras que éstas le suscitan. El de la imaginación activa se aprecia —o lo apreciamos nosotros—, por ejemplo, en los pasajes «egipcios», cuando el poeta, practicando «el dejar ocurrir, el hacer en el no-hacer, el "abandonarse" del Maestro Eckhart»; «observando objetivamente», con absoluta lucidez, «un acto de imaginación en pleno desarrollo[110]», dialoga, aunque sea en silencio, mentalmente, con los arquetipos que se manifiestan en él e incluso toma parte en la acción: «*Soy consciente* de la operación aunque no me esté permitido ver su desarrollo: vendados los ojos, *me afirmo en el corazón de la estrella* con ayuda de los compases. *Allí se me manifiestan los catorce dioses* rigurosamente semejantes: la diosa va a acompañarlos en las catorce direcciones[111]».

Pero ¿de qué nos habla concretamente *Arcano* 17? ¿Cuál es su tema principal? La respuesta a esta pregunta que cualquier lector puede hacerse, incluso después de cerrar el libro, está implícita ya en su título, se oculta tras el velo de esos pasajes «egipcios» que acabamos de evocar, e incluso nos la dio el propio poeta en el texto de la nota de prensa que citamos arriba: la resurrección. Mejor dicho: la esperanza que conlleva el hecho de «volver a la vida» tras «morir en vida».

Sallie Nichols, otra de las discípulas directas de Jung, escribió un espléndido libro sobre el tarot entendido como una plasmación de los principales arquetipos del inconsciente colectivo y «el viaje del héroe» (el ego) hacia la meta de su Individuación (el sí-mismo). La obra de Nichols es una brillante síntesis de todo cuanto se ha escrito sobre los símbolos del tarot a lo largo de los siglos, por lo que creemos que merece la pena citar aquí profusamente su comentario acerca del Arcano XVII, confiando en que al lector le resulte tan esclarecedor como a nosotros:

> Psicológicamente hablando, la figura arrodillada puede estar dividiendo y trayendo a la luz visiones nuevas para la consciencia, separando lo personal de lo transpersonal. Quizás esté *meditando sobre el acontecimiento catastrófico representado en la Torre de la Destrucción* [el Arcano XVI]. Meditar acerca de su significado, tanto humana como simbólicamente, relaciona el acontecimiento exterior con la situación psíquica interior correspondiente.
>
> Desde este punto de vista, [la] serie del tarot […] entra en *una nueva dimensión de comprensión*, dentro de la cual las vicisitudes de la vida se observarán [a partir de ahora] según un aspecto eterno [y] no desde las estrechas aberturas de la Torre […]. La Estrella [es] una *sacerdotisa de la naturaleza* […].

Sus dos jarras nos recuerdan de alguna manera el Ángel de la Templanza, *conectándola de este modo con los poderes arquetípicos*. Sin embargo, es una figura humana, no tiene alas, y sus dos jarras son de color rojo, *símbolo de la naturaleza física y del sentimiento humano* […]. Al estar desnuda, *su contacto con la naturaleza es inmediato y directo*. Puede ayudar a bajar a la realidad la luz [del rayo destructor] de la carta anterior, conectándola con las aguas primaverales y con la tierra básica de la existencia.

Su postura y ademán sugieren humildad, un modo de ser muy distinto del de las dos personas que se sienten humilladas por la caída que les provocó el choque del rayo contra la Torre […]. Como todos sabemos, la transformación laboriosa que produce esta dolorosa humillación conduce a una humilde aceptación de uno mismo, es un trabajo duro que a veces requiere ayuda sobrenatural […].

Unas líneas negras conectan la estrella central con el centro, donde convergen como los radios de una rueda […] esta estrella representa una estrella solar o un mandala.

Una imagen de plenitud o un centro estabilizador [que] aparece a menudo en sueños y visiones durante los períodos de caos y confusión que siguen casi siempre a los acontecimientos catastróficos como los representados en la carta anterior. La aparición de una gran estrella en el cielo sugiere una gran visión de plenitud que surge de lo más profundo y que puede [integrarse] pronto en la conciencia. Representa un centro fijo que une el amarillo del espíritu, la intuición y la luz con el rojo del cuerpo, la emoción y la carne. Alrededor de este punto central las luces menores, los diversos fragmentos de la personalidad, pueden empezar a girar[112].

En los textos alquímicos aparecen a menudo configuraciones como ésta, que muestra una estrella gigante (*símbolo del proceso de iluminación*) alrededor del cual giran siete planetas (símbolos de los siete estados del proceso alquímico). *Los alquimistas llamaban a este proceso la Gran Obra*, pues creían que el inapreciable «oro filosofal» tan sólo podía conseguirse por el trabajo del hombre, en contraste con la idea cristiana de salvación por la gracia de Dios. La idea central de los alquimistas era que no sólo toda la humanidad sino también toda la naturaleza estaban llenas del espíritu divino y que era tarea del hombre tratar de liberar ese espíritu prisionero en la materia. Sólo comprometiéndose en esta Gran Obra podía el hombre liberar su propio espíritu. […] *Ese trabajo debía realizarse en soledad* o, *como mucho, en pareja de individuos de sexo contrario*. Pensaban que la reunión con la deidad no podía lograrse en multitud; sólo podía tener lugar dentro de cada individuo como resultado de su dedicación y esfuerzo […].

Según un antiguo refrán, «el silencio es el espacio interior que necesitamos para

crecer». *Este momento de crecimiento interior no es propicio para actuaciones exteriores; su esencia es la visión interior* […].

Vista en este contexto, la Estrella representa un paso importante hacia la participación más consciente y activa en el proceso de individuación. *En la Torre*, la iluminación procedía de modo cegador y era *un cataclismo demasiado fuerte como para soportarlo de frente, y mucho menos aún asimilarlo* […].

Significativamente, esta carta se llama la Estrella. […] *Las estrellas simbolizan generalmente fuerzas que nos guían* […]. Tanto práctica como simbólicamente, parece que el mapa de estrellas que vemos en el cielo corresponde a nuestra constelación interior […].

Las estrellas son puntos de iluminación a escala humana. A diferencia del rayo de la carta anterior, la luz de las estrellas no puede cegar ni destruir al hombre. […] Como la lámpara del Ermitaño, cada estrella nos ofrece *una iluminación* limitada y *controlada*, fragmentada en pequeñas partes aptas para la asimilación humana, para la introspección espiritual […] *las estrellas conectan cada momento individual con el tiempo transcendental*. Comparten la sabiduría del antiguo conocimiento con nuestros dilemas.

Las estrellas también nos relacionan con la inmortalidad. […] Según una creencia popular, en el momento del nacimiento a cada ser humano se le otorga su propia estrella personal, representando con ello la estrella que le sirve de guía transcendental […].

Otra antigua leyenda nos habla […] de la correspondencia entre el reino de arriba y el de abajo[113] […] en términos psicológicos, entre [lo consciente y lo inconsciente,] el ego y el sí-mismo. […] En términos junguianos, [las estrellas] simbolizan los arquetipos, que son las imágenes que influyen en nuestras vidas y a través de las cuales experimentamos los múltiples aspectos de [lo Maravilloso],

Muy significativamente, el héroe no aparece en esta figura: se halla perdido por el momento, para sí y para nosotros. La estrecha y rígida torre en la cual se había encerrado ya no lo alberga. El edificio de palabras, máximas y conceptos que había construido ladrillo tras ladrillo para defenderse ya no lo protege. Ayer, sentado altivamente en lo alto de su torre, se sentía un ser superior, sólido y seguro: alguien. Ahora acaba de descubrir que no es nadie. Acaba de perder el contacto con su intelecto, con su ego. La imagen que tenía de sí mismo acaba de ser defenestrada. El reloj con el cual medía y etiquetaba los sucesos de su vida acaba de romperse. […] Incluso el Carro, aquel vehículo dorado con el que contaba para volver a casa, también se ha perdido. La consciencia de su ego, así como su movilidad, yace sin ayuda posible. Tan sólo la intermediación de la Mujer Estrella puede salvarlo […].

A pesar del hecho de que el ego esté «fuera de la lámina», quizás incluso *por eso*, ahora puede hacerse pasivamente consciente de un universo que se amplía con dimensiones hasta ahora impensadas. *Desde su retiro, el ego no puede participar en la actividad humana cotidiana, yace inerte en una depresión profunda*. Pero cuando el ego se ve inmovilizado pueden surgir las intuiciones. En este punto el ego empieza a estar lleno de una nueva sensación de destino, y asimismo *empieza a experimentar su sino individual como parte de una representación universal*. Las ambiciones puramente egocéntricas se pierden ahora en la contemplación de las estrellas, y la vida empieza a moverse alrededor de un nuevo centro […].

Esta mujer es una criatura arquetípica de las profundidades, vive y se mueve en el mundo intemporal de los planetas, un mundo que existe desde hace miles de años, mucho antes de que llegaran el hombre y sus relojes. […] Dentro de cada uno de nosotros, enterrada en el fondo del inconsciente, vive todavía la primitiva Mujer Estrella cuyo retrato se nos muestra aquí. Ella se mueve más allá del tiempo, ligada solamente al ritmo de la naturaleza […].

En la psicología del hombre, esta figura femenina representa su anima o su aspecto femenino inconsciente. En una mujer, esta figura, al ser del mismo sexo, simboliza el aspecto sombrío, oscuro de la personalidad. Dado que la Mujer Estrella está pintada a gran escala, mayor incluso que la vida, podría personificar una cualidad más allá de la sombra personal y más semejante al sí-mismo, ese arquetipo catalizador que es la estrella central de nuestra constelación psíquica […].

[En contraposición con la Torre], la Estrella representa un mundo ordenado y armonioso. Podemos ver en ella representados por primera vez los cuatro elementos de la creación. […] *A través del contacto con estos elementos de la naturaleza exterior podemos experimentar la naturaleza elemental que llevamos dentro* […].

Como Acuario[114], el proveedor de agua, esta mujer está arrodillada en el suelo trasvasando el agua de las dos urnas. *Al igual que él, presta su atención al inconsciente y a la naturaleza*. Su apariencia puede significar una nueva fase en el desarrollo del héroe, un análogo suyo de la Era de Acuario en la cual nos encontramos ahora. En esta fase el héroe, al igual que muchos de los que buscan hoy en día, saldrá de la fascinación de la naturaleza exterior para explorar la naturaleza interior […] combinando y unificando la experiencia exterior e interior para crear un nuevo mundo[115].

La presencia y, por tanto, la influencia latente del tarot en *Arcano* 17 va mucho más allá de lo que patentiza su título. Como ya dijimos, Breton comenzó a interesarse

seriamente por él a partir de su estancia en Marsella, donde leyó varios libros sobre sus orígenes y sus significados, y durante el viaje que realizó por Canadá para materializar su viejo proyecto se llevó con él las notas que le había preparado su amigo Kurt Seligmann, pintor y grabador suizo, relativas al tarot. Así, por ejemplo, el hecho de que, entre todos los mitos de resurrección atávicos, el poeta eligiese precisamente el de Isis y Osiris se debe a que, según una teoría jamás demostrada, el tarot nació en Egipto a partir del *Libro de Thoth*. Y la figura de Satán aparece en el libro seguramente a causa de El Diablo, el arcano que, junto con el de La Torre, precede al XVII.

Si la esperanza de la resurrección es la luz que baña, en mayor o menor medida, todos los rincones de esta obra, los cuatro pilares que la sustentan son el amor, la poesía, la libertad y —como cantera de éstos— la rebelión. Arroyos que, a su vez, a través del habitual sistema de vasos comunicantes tan querido por Breton, empapan, en mayor o menor medida, todos los paisajes, las figuras, las visiones proyectadas sobre esta doble ventana.

La célebre «tríada superrealista» que abordamos detenidamente en nuestro estudio preliminar fue el faro que desde sus inicios guió al poeta. Pero nunca lo había celebrado tan exultantemente como en este texto. Sin explicitarlo, el poeta identifica la Estrella de la Esperanza con la poesía. Y ésta, para él, está hecha de amor y de libertad. Dos dones que, como entonces constataron lo mismo el propio Breton que el mundo entero en cuerpo y alma, tan sólo llegamos a apreciar realmente cuando nos los arrebatan o cuando los perdemos debido a nuestra ignorancia:

> La estrella reencontrada aquí es la del amanecer, que tendía a eclipsar a los otros astros de la ventana. Ahora me revela el secreto de su estructura, me explica por qué tiene dos veces más brazos que ellos, por qué esos brazos son de fuego rojo y amarillo, como si se tratase de dos estrellas conjuntas de rayos alternos. Está hecha de la unidad misma de esos dos misterios: el amor llamado a renacer de la pérdida del objeto de ese amor y elevándose, sólo entonces, a su plena consciencia, a su total dignidad; la libertad consagrada a conocerse, a exaltarse exclusivamente al precio de su propia privación.

La poesía es la brisa que sopla de punta a punta de este islote emergido en pleno maremoto, pues si hay algo en lo que todos los críticos están de acuerdo es que *Arcano 17* es pura poesía, poesía en estado puro. Con todo, tras las hecatombes sufridas personal y colectivamente, Breton parece sentir la necesidad de redefinir, ante él y ante los demás, la esencia del pensamiento poético. Para ello, «abandonado a la ronda de los círculos excéntricos de las profundidades», con la humildad propia de la joven representada en el Arcano XVII, el poeta ruega a los «genios alquímicos» (¿los Grandes Transparentes?) que lo auxilien desde su humano «más allá»:

> Consciente de que no puedo hacer ya nada sin que os manifestéis, aquí y ahora

> os convoco, genios que presidís secretamente esta alquimia, vosotros, dueños y maestros de la vida poética de las cosas. Una vida que existe más allá de la vida de los seres, una vida que muy pocos son capaces de concebir como real y aún menos de vivirla, pese a que ella interfiere constante y luminosa en la otra. […] Esas regiones, en toda su extensión, tan sólo llega a explorarlas la poesía.

La cuestión de si el poeta comprometido social y políticamente con los avatares de su tiempo debe escribir o no «poesía de circunstancias» reaparece, con más peso si cabe, en *Arcano 17*. Pero Breton no ha cambiado ni cambiará nunca de opinión sobre este asunto. En 1935 ya había escrito:

> En el campo del arte, los superrealistas nos rebelamos contra cualquier tendencia regresiva que intente oponer el contenido a la forma, sacrificando ésta a aquél. El paso de los poetas auténticos de hoy a la poesía de propaganda, tan superficial, tal y como ha sido definida, implica, para ellos, la negación de las determinaciones *históricas* de la poesía en sí.

Y en 1945 insistirá en ello, aunque con ciertos matices:

> La poesía de circunstancias nacida de la guerra es un fenómeno eruptivo y sin futuro. Reconozco que ha sido vehículo de sentimientos muy loables, en momentos en que éstos no tenían posibilidad de ser expresados de otra manera. Esto, en el plano de la lucha inmediata, puede justificarla. Sin duda, no podemos rechazar esta «poesía», como tal, en bloque. Carecemos de la perspectiva necesaria para afirmar, con seguridad, si de todo lo efímero ha logrado extraer lo eterno. La verdad es que la poesía de circunstancias ha perdido actualmente todo derecho a mantenerse, al menos como género predominante. Esperemos, no sin inquietud, a ver cómo se desembarazan de semejante lastre aquellos que se consagraron a ella y le deben ciertos éxitos más o menos embriagadores, y para quienes el verdadero valor poético sigue siendo del todo ajeno[116].

Las distintas rupturas amorosas que experimentó Breton a lo largo de su vida tampoco mermaron nunca su fe en «el amor del hombre y de la mujer, al cual la mentira, la hipocresía y la miseria psicológica impiden aún hoy desplegar su potencial»; esa «verdadera panacea» en la cual reside «toda la potencia regeneradora del mundo». Lejos de lo que cabía esperar —teniendo en cuenta lo que su unión con «la Ondina» significó para él, para su obra y también para nosotros, los futuros lectores de *L'Amour fou* o de «Fata Morgana»—, el poeta superó su divorcio de Jacqueline Lamba reafirmando como nunca su creencia en el «amor único», en la entrega total a un solo ser. Y tal vez por eso mismo su esfuerzo se vio recompensado con creces hasta el final de sus días con la relación más estable y duradera de la que gozó jamás.

En una entrevista que concedió poco después de llegar a Nueva York, el poeta previo,

sin saberlo, el núcleo de los electrones de su piedra filosofal: «Como ocurre siempre en las épocas en que socialmente la vida humana casi no tiene precio, creo que es preciso saber leer y ver a través de los ojos de Eros; de Eros a quien incumbe restablecer, en el tiempo que está al caer, el equilibrio roto en provecho de la muerte». Pues fue eso, precisamente, lo que hizo Breton durante su estancia en Canadá: volver a observar el «templo viviente de la Naturaleza», sus «florestas de símbolos[117]» y de analogías con los ojos de El Enamorado (Arcano VI), para ganarle así la partida a Thanatos.

No yerran pero se confunden quienes acusan a Breton de haber «adherido» al «deseo superrealista» un «halo espiritual» semejante al del «amor de los místicos», pues «ser el primero en denunciar el amor equivale a confesar que uno no ha sabido ponerse a la altura de sus premisas». En uno de los pasajes del libro, el poeta asimila veladamente el «amor único» con el «punto supremo», simbolizado ahí por la estrella de cobre suspendida entre los dos picos de Moustiers-Sainte-Marie. Y en otro, efectivamente, lo equipara al «éxtasis» de «Teresa de Ávila, [de] los médiums», y *con razón*:

> Hoy puedo decir con absoluta certeza que ese «estado de gracia» proviene de la conciliación *en un solo ser* de todo cuanto cabe esperar *de lo exterior y de lo interior*, y que existe desde el instante único en que, durante el acto amoroso, la exaltación plena de los placeres de los sentidos no se distingue ya de la realización fulgurante de todos los anhelos del espíritu. Todo cuanto esté por debajo de ese cénit no puede valerse en modo alguno del nombre *amor*.
>
> El acto amoroso, idéntico en rango y dignidad al cuadro o al poema, se descalifica a sí mismo si para la persona que se entrega a él no entraña el *entrar en trance*.

La libertad de la que se nos habla en *Arcano* 17 es, por un lado, la libertad social y, por otro, la libertad artística. Tan ligadas que a veces llegan a fundirse: «El amor, la poesía, el *arte*», sólo con estas fuerzas podrá la humanidad recobrar la confianza; sólo impulsado por ellas podrá el pensamiento humano alzar velas de nuevo». También es la libertad de los resistentes, la que «tan sólo consiente en acariciar un poco la tierra en consideración a aquellos que no han sabido, o han sabido malamente vivir, a causa de haberla amado *hasta la locura…*». Pero Breton dedica dos pasajes (uno en el libro propiamente dicho y otro en los apéndices) para marcar la diferencia entre «la liberación» momentánea y «la libertad» anhelada, cuestión ésta ligada intrínsecamente a la de la guerra que estaba a punto de finalizar pero cuyas causas, de no ser atajadas de raíz, bien podrían originar otra nueva:

> La libertad no es, como la liberación, la lucha contra la enfermedad, sino la propia *salud*. La liberación puede llevarnos a creer en el restablecimiento de la

> salud cuando en realidad tan sólo indica la remisión de la enfermedad, la desaparición de su síntoma más manifiesto, más alarmante. La libertad, por el contrario, escapa a toda contingencia. La libertad, no sólo como ideal sino también como constante renovadora de energía, tal y como existió en ciertos hombres y puede ser puesta como ejemplo a todos los hombres, debe excluir cualquier idea de equilibrio confortable y concebirse a sí misma como un continuo *eretismo* […].
>
> Hasta que no reflexionemos seriamente sobre [la guerra), considerándola no en sus fines más o menos manifiestos sino en los medios que emplea, no en su inconcebible razón de ser sino en su *estructura*, no podremos prevenir su retorno. (…) Para evitar nuevas guerras, deberemos atajar primera y radicalmente todo lo que engendra insatisfacción a escala universal.

Gracias, nuevamente, al flujo que conecta todos estos vasos comunicantes, el gran astro doble que ora es amor, ora poesía, deviene también en libertad, «esa libertad que tan sólo pide crecer y devenir en una estrella *para todos*». Y con ella —reiniciando el círculo— llega la luz de la rebelión, que es la que dora ese flujo. Pues si la privación de libertad es producto de la guerra y/o la tiranía, y la guerra producto de la infelicidad y/o la codicia, «no hay triunfo posible al margen de la rebeldía que, pese a entregarse a todos los refinamientos de la conciencia de la desdicha, se muestra, por su propia naturaleza, profundamente contraria a la desdicha».

La doble estrella gira, gira sobre sí misma, y tras cada uno de sus giros la joven desnuda del Arcano XVII adquiere rasgos nuevos. Primero es Melusina, esa «hada muy vieja» que inmortalizó Jean d'Arras al final de siglo XIV, mitad serpiente alada, mitad mujer. Melusina *después del grito*: «Algunos ven en ella una deidad celta protectora de la *Font de Sé* (Fuente de la Sed), otros creen que fue una superviviente de la Meluciena de los escitas». Luego, la *mujer-niña*, la mujer que es *madura*, sabia, inteligente, sensible, intuitiva… precisamente porque ha sabido conservar en su interior todas las virtudes de la niña que fue y que nunca dejará de ser. Y finalmente Isis, la hermana-amante que consigue reunificar los catorces pedazos del cuerpo desmembrado de Osiris y resucitarlo.

El tema de la reivindicación del papel de la mujer en la sociedad ya había sido tratado en el siglo XIX por algunos pensadores y escritores franceses avanzados como Charles Fourier o Flora Tristán. Pero fue de Eliphas Lévi de quien Breton, al igual que Rimbaud, recibió el testigo de una batalla que aún hoy está lejos de haberse ganado.

Para quienes se ciñen a la parte más «ensayística» de *Arcano 17*, el libro es básicamente una *mise en question*, una «revisión poética» del estado del mundo, de la sociedad, de la cultura, de la educación… en el momento en que fue escrito. Tienen parte de razón, y, en ese sentido, *Arcano 17* puede relacionarse con la «Oda a Charles

Fourier». Desde su perspectiva, Breton plantea aquí una serie de problemas —que todavía padecemos— y hace una serie de propuestas para resolverlos. Entre ellas, «despojar al hombre de un poder del que, como ya demostró tantas veces, abusa hasta la saciedad, para ponerlo al fin en manos de la mujer», ya que ésta, a diferencia de aquél, aún sigue en contacto con las energías reparadoras de la naturaleza y de la psique humana. Pero, para ello, «antes de nada la mujer debe reencontrarse a sí misma, aprender a reconocerse atravesando esos infiernos a los que la aboca —sin prestarle su ayuda sumamente problemática— la visión que el hombre, en general, tiene de ella». Como Melusina.

> Breton realiza [aquí] una doble identificación: Melusina es, a la vez, Elisa y él mismo. Es el símbolo de los desposeídos, como el poeta, que contempla desde lejos los infortunios de su país, y es a la vez la mediadora, en su estado semidivino, semihumano, que viene a socorrer al hombre que ama. «La mujer privada de su plano humano» es vista por Breton en un doble sentido: es Melusina, arrojada de su casa, como Elisa y él que se hallan exiliados, y, yendo más lejos, es la mujer misma que en la civilización moderna ha sido apartada de la posición donde podría ejercer su poder benéfico. Breton cree que lo que Elisa vino a significar para él, la mujer, en su sentido total, lo puede llegar a significar para un mundo perturbado. Para él la única salvación posible de éste es restaurar a la mujer en una posición similar a la que ocupa Melusina en la leyenda, con sus recursos mágicos puestos al servicio de la humanidad, ya que intuitivamente, como Melusina, la mujer está más cerca de la naturaleza, y es, por lo tanto, divina como sólo pueden serlo los seres que conocen las intenciones y los misterios de las fuerzas naturales […][118].

El flujo de los vasos comunicantes vuelve a su inicio. El ouroboros vuelve a morderse la cola. La diosa de la naturaleza y la mujer que sigue en contacto con ella nos remiten a los parajes canadienses donde Breton fue en busca de los poderes que ellas conocen, que ellas poseen, que ellas representan, para reencontrarse a sí mismo y, sobre todo, ayudar en la tarea de devolverle la cordura a un mundo completamente enloquecido. <<

[463] William Hogarth (1697-1764), pintor, grabador e ilustrador de estilo satírico. Breton tenía una versión francesa, muy antigua (1806), de su *Análisis de la belleza*; debía de admirarle mucho, pues incluyó su nombre en el ensayo «*Originalité et liberté*», al lado de algunos de sus *ascendientes* más queridos. <<

[464] Alusión a la bandera negra, libertaria, de la Comuna de París, como el propio poeta aclara más adelante. Como ya vimos, en «Fata Morgana» se habla de «la bandera pirata», que, a nuestro juicio, también alude a la libertaria. Sobre la relación del «último Breton» y los superrealistas de aquellos años con el anarquismo, ver, entre otras obras, *Surréalisme et anarchie: les «billets surréalistes» du Libertaire (12 octobre 1951 - 8 janvier 1953)*, de José Pierre. <<

[465] La gitana del sueño de Elisa. <<

[466] Alusión al verso más célebre de la primera estrofa de *El cementerio marino*, de Paul Valéry: «*La mer, la mer, toujours recommencée*». <<

[467] La roca perforada (*Rocher Percé*), es un islote y una formación de roca pura de Canadá que se encuentra en aguas del golfo de San Lorenzo, cerca de la punta de la península de Gaspesia y del pueblo de Percé, en la provincia de Quebec. Es uno de los arcos naturales marinos más grandes y espectaculares del mundo. <<

[468] Probablemente la misma «colcha de encaje, obra de mi madre», de la que habla Breton en *Los campos magnéticos*. <<

[469] «En 1941, el pintor Arshile Gorky se había casado con Agnès Magruder. En abril de 1943 había nacido su hija mayor, Maro. El episodio evocado debió de acontecer, pues, en torno a marzo de 1944» (cf. Hubert, OC, t. III, p. 1179). Gorky, pintor armenio que emigró muy joven a los Estados Unidos, comenzó su carrera vinculándose al superrealismo, aunque su obra derivó después hacia una suerte de impresionismo abstracto. <<

[470] Alusión al desembarco de Normandía, en el que también participaron soldados francocanadienses. <<

[471] Obras de Jean Racine y Pierre Corneille, respectivamente. <<

[472] Breton se equivoca: ese postre existe como tal, sólo que en Canadá llaman *bleuet* (aciano) al *myrtille* (arándano); se trata de «rollitos de arándanos», en realidad. <<

[473] Breton incorporó la cubierta de uno de esos paquetes de tabaco natural al manuscrito del libro. El «lema» de la marca juega con la célebre canción popular. <<

[474] Mantengo el juego de palabras del original, que, obviamente, nos remite al concepto bretoniano del *amour fou*. El alcatraz común, *morus bassanus* es, en francés, *le Fou de Bassan*. <<

[475] Cf. nota 565. <<

[476] El uso del adjetivo *issant* en esta imagen (*«tout juste issant de la mer*») es otra prueba del talento poético de Breton, ya que se emplea, en heráldica, para designar a los animales que parecen salir de otra pieza del escudo, y sólo presentan la cabeza. En castellano, «naciente». <<

[477] Doble alusión a Rimbaud, concretamente a los poemas «El barco ebrio» y «Cochero ebrio». <<

[478] Otra alusión a Rimbaud: «El corazón atormentado». <<

[479] Traducimos siempre el sustantivo *homme* como «hombre» y no como «ser humano», debido a que, precisamente en este libro, Breton achaca la totalidad de los males de la sociedad al género masculino y al *machismo*, al tiempo que, como veremos, reivindica la absoluta necesidad de que sea la mujer-niña quien guíe los pasos de la humanidad hacia *otro porvenir posible*. <<

[480] Frase extremadamente rica. *Pavillons*: «Bandera» pero también «cosa que cobija a manera de bóveda». *Mesure*: Probablemente, también en la acepción poético-musical del término. *Laper*: beber a lametazos, como un perro el agua. <<

[481] Aunque la edad del recuerdo sea exacta, creemos ver aquí otra alusión a la poesía de Rimbaud: «*On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans*» (cf. «Román»). Por no hablar de la coincidencia entre la edad del poeta y el número del arcano de tarot que da título al libro. <<

[482] «Recuerdo de las grandes manifestaciones de 1913 contra el proyecto de ley que restablecía el servicio militar de tres años. […] Una carta del 26 de marzo enviada a su amigo Théodore Fraenkel confirma la participación de Breton —alumno por entonces del colegio Chaptal— en la manifestación del 16 de marzo convocada por la CGT y por la Federación Socialista del Sena en la colina du Chapeau-Rouge, entre las puertas de Chaumont y del Pré Saint-Gervais. […] El hecho de que Breton mencione aquí la conmemoración de la Comuna y la presencia de veteranos de esta demuestra que asistió también a la segunda y más importante de las concentraciones, que tuvo lugar el 25 de mayo de 19131…]. En cuanto a las banderas negras, son las de los anarquistas, cuyos oradores, no invitados a la manifestación, ocuparon con antelación una de las numerosas tribunas levantadas en la colina. Breton recordará posteriormente esa jornada en su entrevista con Marianne Oswald (OC., t. III, pp. 1116-1117). En 1944, en el seno de una Norteamérica liberal cuyo compromiso con la guerra mundial se ha vuelto objeto de un consenso masivo por parte de su población, el recuerdo de aquella jornada de 1913 que vio a los manifestantes, mayoritariamente socialistas, agruparse al grito de "¡Abajo la guerra!" […] —cosa que el texto no puede sino ocultar— constituye para el lector una señal que, sin cuestionar la necesidad de combatir los peligros totalitarios, hace suponer en el autor cierto desgarro interior teñido de añoranza y de malestar, al mismo tiempo» (cf. Hubert, op. cit., p. 1180).

Pré-Saint-Gervais es un suburbio del cinturón industrial del noroeste de París. <<

[483] «Los veteranos de la Comuna, como Jean Allemane y Édouard Vaillant, saludados al grito de “¡Viva la Comuna!”» (cf. Hubert, ibidem). <<

[484] El manuscrito revela que Breton escribió esta frase posteriormente, en el margen izquierdo, con una letra muy fina. Cosa excepcional en *Arcano 17*. Se trata, por supuesto, del lema *definitorio* del anarquismo, creado por Auguste Blanchi (1805-1881). <<

[485] Otros dos suburbios de París. <<

[486] «Breton ataca directamente a Aragon y Eluard, cuyos poemas patrióticos aparecen en numerosas revistas y en numerosos periódicos de la Francia libre. De hecho, Aragon reivindicará más tarde, aunque redefiniéndolo, el concepto de “poesía de circunstancias”» (cf. Hubert, ibidem). <<

[487] La primera acepción del término *actuel* en francés es «efectivo, real». Mantenemos la sustantivación del adjetivo que Breton entrecomilló porque «efectivo» ha de entenderse aquí también en su primera acepción: «real y verdadero». <<

[488] Tal y como da a entender el texto, y según confesó ella misma a Étienne-Alain Hubert, quien recitaba era Elisa, la mujer de Breton, «a quien éste calificaba tiernamente de baudelairiana». <<

[489] Pasaje de un libelo de la época, *Lettres galantes* (Cartas galantes), citado por Virgile Josz en la obra a la que Breton alude inmediatamente después. <<

[490] Autor de una biografía, *Antoine Watteau*, que aún se sigue reeditando hoy en día. La edición de la época de Breton se titulaba *Watteau*, *mœurs du XVILI siècle* (París, Mercure de France, 1903, p. 228). La *equivalencia* Luis XIV-Mariscal Pétain insinuada por Breton no podía escapársele a nadie en aquel momento. <<

[491] «Breton jamás ocultó su admiración por Watteau, tal y como demuestra este pasaje de una carta del 14 de agosto de 1946 a René Magritte que sitúa a Watteau del lado de la luz que libera: “Aun así, me niego con todas mis fuerzas a ser confinado en la noche, y, por ello, hace tiempo que mi gusto se inclina por Watteau y por Seurat”» (cf. Hubert, op. cit., p. 1181). <<

[492] O «adversas». Literalmente «períodos de reveses». Reproducimos el juego del original, ya que Breton, evocando magistralmente la expresión *revers de fortune*, logra hilar el final con el principio de la frase: «*connaît la fortune*». <<

[493] Literalmente, *quitte*, «quita», liberada de su deuda. <<

[494] O Dominios: Clase de ángeles que, junto a las Virtudes y las Potestades —citadas, éstas, más adelante aunque sin la P mayúscula—, conforman el segundo coro angelical. <<

[495] Hubert prefiere hablar de «Poema-suma o “poema-acontecimiento”», expresión esta utilizada por Apollinaire y citada por Breton en *Entretiens*. [nota 1 de «Los Estados generales»]. Con todo, el término «vértigo» parece haber surgido aquí a partir de la ubicación «vertiginosa» de la estrella de cobre a la que alude el párrafo (cf. nota 497). <<

[496] Construido al pie de un precipicio, con su estrella dorada suspendida en el vacío, el «pesebre» de Moustiers-Sainte-Marie está considerado uno de los pueblos más bellos del mundo.

«Recuerdo de una estancia en el pueblo de Castellane junto con [Paul] Éluard, Nush [Éluard o Maria Benz] y Valentine [Hugo]. Una tradición popularizada por Frédéric Mistral atribuye ese singular monumento al voto que un tal señor de Blacas, prisionero de los infieles durante una cruzada, le hizo a la Virgen. Aunque Breton vacía el texto de su contenido edificante, mantiene el "carácter insólito" de ese voto. Surgiendo al final de una frase compleja cuya estructura sintáctica [se apoya sucesivamente] en la preposición *par* [a través de] y en el distributivo *qui* [quién], la estrella de Moustiers abarca varios componentes simbólicos: el fulgor, la idea de voto consagrado a una figura femenina, la ubicación dominante e incluso vertiginosa» (cf. Hubert, op. cit., p. 1181). <<

[497] Literalmente, «que se acuerda [va *acordándose*] durante toda la vida». Aun sabiendo que perdemos así el sentido musical del verbo acordar, creemos que «acoplar» trasvasa mejor al castellano la idea capital de esta frase, además de proveernos de su sentido sexual, tan apropiado en este caso. <<

[498] Dos citas de Rimbaud. <<

[499] Por entonces, Breton ya había manifestado muchas veces su interés por el mito del andrógino, «interés despertado por la lectura de los *Ensayos de psicoanálisis* de Freud […], el artículo de Albert Béguin sobre *Séraphîta* de Balzac y de numerosas obras ocultistas» (cf. Hubert, op. cit., p. 1182). <<

[500] O «de teatro». En referencia —creemos— al carácter «lúdico», «teatral» que, según el poeta, también ha de tener el amor. En el original, «*Vamour […] doit, hélas, pouvoir se jouer aussi*». <<

[501] Alusión al poema de Mallarmé «Otro abanico». <<

[502] Eco de otro poema de Rimbaud, esta vez el panteísta «Sol y Carne». <<

[503] O «entre la maravilla y el serpol» imitando el probable juego del original, que también aparece en los versos finales de «Fata Morgana». *Souci*: maravilla, caléndula; cuidado, objeto de desvelo e inquietud. <<

[504] *Puiser* significa en realidad «sacar agua de un pozo, de un río, etc.», aunque figuradamente suele verse como sinónimo de *boire*, «beber». <<

[505] Según Hubert, Breton puede estar aludiendo tanto al inicio de la *Helena* de Eurípides como —algo más probable— a un pasaje del *Fausto* de Goethe traducido por Nerval: «*Beaucoup admirée et beaucoup blâmée, je suis Hélène*». <<

[506] Piedra preciosa que abunda en esa zona de Canadá. Por el testimonio de Elisa Breton a Anna Balakian, sabemos que Breton y su mujer fueron en varias ocasiones a buscar ágatas por las playas del lugar. La fascinación de los superrealistas, en general, y de Breton en particular por las piedras les llevó incluso a pintar y escribir sobre ellas, como Hugo. Breton abordó el tema en «Lenguaje de las piedras», uno de los textos que conforman *Perspectiva caballera*. <<

[507] Sobre la fotografía de 6 × 6 centímetros que adorna el manuscrito se ven dos flechas que, partiendo de las palabras «Órgano» y «Bach», señalan respectivamente el peñasco y el extremo de este posterior a la brecha, o sea, el que se interna en el mar. <<

[508] El «Gran Arenal», pero también la «Huelga General. Comunidad de acadianos del condado de Richmond en el Cabo Breton». <<

[509] Las placas (o los bronces) de Benín se cuentan entre las piezas más valoradas del arte africano en su conjunto. <<

[510] *Les Causes finales* es el título de un libro escrito por Paul Janet en 1876, influido por la ética nicomáquea, según la cual hay cuatro tipos de causas: la causa material, la causa formal, la causa eficiente y la causa final. Paul fue tío de Pierre Janet, psicólogo y neurólogo cuyas teorías influyeron a Breton, sobre todo en lo tocante a la escritura automática. <<

[511] Desde el siglo XVII, la primera acepción del término *somme* ha sido «carga, fardo que puede llevar un caballo, una mula o un asno» (del latín bajo *sagma*). Sólo después pasó a tener sus otras acepciones (suma —*carga*, cantidad— de dinero, suma matemática, compendio… incluso *banco de arena*). Breton subrayó la palabra, lo que nos lleva a pensar que, con ello, estaba recordándole al lector la primera acepción de la palabra. <<

[512] Según Hubert, tal vez en alusión al final del borrador de la «Alquimia del Verbo» de Rimbaud: «Salud a la bondad», salutación que el poeta vidente transformó finalmente en «Hoy sé saludar a la belleza» (cf. *Una temporada en (el) infierno*, traducción y notas de Xoán Abeleira, Madrid, Hiperión, 1995). Pero también puede tratarse de una alusión al poema de Apollinaire citado al final de este pasaje (cf. nota siguiente). <<

[513] La cita de Apollinaire pertenece al poema «La bonita pelirroja» (cf. *Zona y otros poemas de la ciudad y el corazón*, traducción de Xoán Abeleira, Madrid, Bartleby Editores, 2000, pp. 204-209). <<

[514] La historia del jarrón de Soissons es un mito fundacional de Francia. La frase que cita Breton fue, en efecto, la versión de la original («Lo mismo hiciste tú con el Jarrón de Soissons»), escrita por Grégoire de Tours, que popularizaron los libros escolares de la III República. <<

[515] Aventura a la que se alude al final de «Fata Morgana». <<

[516] La costa de Normandía, donde Enrique IV libró las principales batallas de las llamadas «guerras de religión francesas» contra el duque de Mayenne y sus aliados; la misma en la que por entonces se había desarrollado el desembarco de los aliados. <<

[517] Alusión al concepto en sí y a un cuadro de Jean-Léon Géróme. <<

[518] Hecho de la vida de Luis XV, quien, como afirma Breton en otro lugar [*El amor loco*], «mató *por placer* todas las aves de una pajarera». <<

[519] Al traducir a André Breton o a cualquier otro superrealista, no podemos confundir el adjetivo *déraisonnable* con el adjetivo *irrationnel*. <<

[520] *Curiosamente*, para Breton, quienes se burlaron de Henri Rousseau o de Ferdinand Cheval eran individuos que se las daban de *esprits-forts*, esto es, «personas que consideran la fe como una quimera». Aunque en este caso se trate de una *fe artística*.

Breton fue, quizás, quien más ayudó a reivindicar el *Palacio ideal* del cartero Cheval, a quien dedicó uno de los poemas de *El revólver de pelo cano* y un pasaje de *Posición política del superrealismo*. <<

[521] Breton recurre a este mismo término en la «Oda a Charles Fourier». Neologismo que, como ya dijimos en otra nota, implica no tanto un «progreso material» sino un «estado más dichoso», superior al bienestar capitalista. <<

[522] O «beber con conmiseración». La expresión *prendre en conmisération* es un calco genial de *prendre en considération* que, a la vez, propicia la imagen siguiente de la «borrachera imaginativa». Nosotros, basándonos en un uso arcaico de la preposición «en» (la acepción 8 del drae) y en que esta «denota en qué lugar, tiempo o *modo* se realiza lo expresado», decidimos respetar el juego original. <<

[523] Como señala Hubert, es muy significativo que Breton califique como *réformateurs* a los mismos escritores que Viatte (fuente principal del poeta en este asunto) califica en su libro como *illuminés*. Reformadores (que no reformistas) muy «alejados del "socialismo científico" de Marx y Engels» (cf., op. cit., p. 1184). <<

[524] Marcos sociales (*cadres sociaux*), obviamente: los acontecimientos que marcan una época. Aun así, pensamos que Breton aguardaba que esas propuestas se formulasen también fuera de los *mandos* políticos (otra de las acepciones del original). <<

[525] «Larga frase repleta de alusiones a la profunda corriente del pensamiento feminista del siglo XIX que inspiró también tanto la teoría de la Mujer-Mesías adoptada por Flora Tristán como el gran poema incluido en la *La leyenda de los siglos* de Hugo, "Lo Sagrado de la mujer". Si la noción del "eterno femenino" (*das Ewig Weibliche*), motivo probable de la alusión a Goethe, es calificada de "supremo recurso", es porque, situada al final del *Segundo Fausto* publicado tras la muerte del autor, adquiere visos de últimas palabras» (cf. Hubert, op. cit., p. 1184). Como ya vimos, este tema aparece también en «Los Estados generales», representado allí por la figura de Esclaramunda de Foix. <<

[526] *Se retourner* abarca el sentido de «tomar otras medidas», aunque aquí parezca tener el sentido de «volverse» (¿para no ver lo que estaba ocurriendo?).

La tarde del 26 de agosto de 1944, tras la Liberación de París, mientras las tropas del general de Gaulle y de los aliados (españoles incluidos) desfilaban delante de Notre-Dame camino de los Campos Elíseos, alguien comenzó a disparar desde la galería superior de la catedral y se produjo un intercambio de ráfagas. <<

[527] Ningún lector de Breton puede leer esta frase sin recordar *El revólver de pelo cano*. <<

[528] Otra muestra de lo que venimos repitiendo: la manera tan brillante en que Breton inserta dentro de sus comparaciones, analogías, metáforas, etc., expresiones y palabras directamente ligadas a ellas. *A tout rompre*, en este caso, es locución adverbial, propia del teatro: «[aplaudir] a rabiar». Nuestra expresión traduce, tal cual, la creada por Breton. Sin embargo, esta posee a todas luces un cierto matiz destructor, por lo que puede entenderse tanto en el sentido de «una hechicera digna de ser aplaudida a rabiar» como en el de «una hechicera capaz de romperlo todo». <<

[529] Cf. «Fata Morgana». <<

[530] El verbo *claironner* también significa «resplandecer [de dicha]». <<

[531] Breton supo elegir muy bien las palabras para componer esta frase, una de las más bellas y famosas del libro, máxime teniendo en cuenta la época en que fue escrita: «*c'est dans l'amour humain que réside toute la puissance de régénération du monde*». La palabra *puissance* posee tantas acepciones como su homóloga castellana, por lo que esta frase podría traducirse de otras maneras: «Es en el amor humano donde reside la única potencia [la única nación, el único Estado, la única fuerza] capaz de regenerar el mundo». «Sólo el amor humano tiene potestad [capacidad] para regenerar el mundo». <<

[532] Apocalipsis,18:21. «Referencia frecuente para los escritores del siglo XIX portadores de aspiraciones políticas y sociales, este pasaje no podía sino llamar la atención de Breton» (cf. Hubert, op. cit., p. 1185). <<

[533] Homenaje obvio al poema —y a la diosa celebrada en él— «Alba», de Arthur Rimbaud: «Sonreí a la *wasserfall* rubia mientras se desmelenaba a través de los abetos: en la cima plateada reconocí a la diosa». <<

[534] «Rechazo de la idea tradicional del Mal. La expresión “fascinador vencido” evoca irresistiblemente a Satán» (cf. Hubert, op. cit. p. 1185). <<

[535] Los especialistas en la obra de Ibsen no logran ponerse de acuerdo acerca del significado de esta figura que aparece en la escena VII del Acto II de *Peer Gynt*, una suerte de trol gigante que, para algunos, simboliza el ego. «Lo importante aquí es destacar que Peer Gynt acaba siendo rescatado de las garras de esa misteriosa fuerza demoníaca por unas mujeres dotadas de grandes poderes, animadas por las voces de los pájaros» (cf. Zag Rogow en su traducción de *Arcanum* 17, Los Angeles, Green Integer, 2004; la introducción corre a cargo de Anna Balakian, p. 174). <<

[536] O sea, «con monedas falsas»: nombre de una planta cuyos frutos parecen monedas de plata, la *lunaria annua*; nos lleva a entrever aquí una crítica durísima a la *demoníaca* actitud de la Iglesia Católica, en general, y del papa Pío XII, en particular, durante la II Guerra Mundial. <<

[537] Figura del folklore europeo, espíritu femenino de las aguas continentales que habita en fuentes sagradas y ríos. Se suele representar como una mujer que es una serpiente o pez de cintura para abajo (al igual que una sirena). A veces se ilustra con las alas, dos colas, o ambos. Para Hubert, Breton pudo conocer el mito en la *Historia de la magia* de Pierre Christian. La figura del *anima mercurii* que reproduce Jung en *Psicología y alquimia* (p. 329 de la edición de Santiago Rueda, Buenos Aires, 1989) es *idéntica a la de Melusina*. Breton conocía el libro de Jung (que fue reseñado en la revista *Médium*) y es muy probable que sacase de él la ilustración hindú que figura en la portada de este volumen nuestro. <<

[538] «“Desde hace nueve siglos”: la leyenda es vinculada a la época de las primeras cruzadas. Breton recuerda probablemente la *Historia de la magia* de Eliphas Lévi para quien la leyenda de Melusina nació, a partir de una creencia anterior, en el siglo XI […]. A principios de 1940, trasladado a Poitiers como médico militar, el poeta pudo visitar las ruinas del castillo de Lusignan» (cf. Hubert, op. cit., p. 1185). <<

[539] Alusión al cuadro de Jean Auguste Dominique Ingres *Júpiter y Tetis*, en el que Tetis aparece sujetando la barbilla de Júpiter, aunque el verbo *suspendre* seguramente aquí, como en castellano, la acepción de «embelesar». En *El arte mágico*. Breton analiza el gesto de Tetis, el cual «basta para revelarnos que Ingres conocía por dentro el eterno femenino», destacando «el emocionante repliegue de un brazo cuyo mero modelado evidencia que estamos en presencia de una diosa». <<

[540] En la guerra de Troya. <<

[541] Ver final del pasaje XII. <<

[542] Cf. Rimbaud, *Una temporada en infierno*, «Delirios, I». <<

[543] Alusión al rito de «las nupcias con el mar» que, desde el siglo XII hasta el siglo XVIII, celebraba anualmente el Dux de Venecia. <<

[544] San Antonio de Padua, autor de un libro conocido como *Flores de San Antonio de Padua*. En todas las imágenes que le representan, solo o con el niño Jesús, aparece con o junto una vara de flores de lis (símbolo de la castidad) que, muy significativamente, Breton cambia por el miosotis (raspilla o nomeolvides). <<

[545] El primero en emplear esta expresión fue Catulle Mendes, que escribió una novela homónima. Breton, sin embargo, redefine aquí esta figura arquetípica que nada tiene que ver con las malintencionadas interpretaciones que la sociedad capitalista, en general, y algunos críticos, en particular, han hecho de ella. La mujer-niña no es, *por supuesto*, la Lolita de Nabokov, ni tampoco la «mujer infantilizada» que cierta crítica feminista le achaca a Breton, sino la mujer «enraizada en lo elemental» (Hubert), la que a lo largo de toda su vida conserva su *niña interior* y está en permanente diálogo con su *ánima* (por emplear dos términos junguianos), siendo madre e hija de sí misma a la vez. <<

[546] Nombre árabe de la reina de Saba. <<

[547] La novelista Bettina Brentano (1785-1859), mujer del poeta Achim von Armim, hermana de Clemens Brentano y amiga de Karoline von Günderrode. <<

[548] Como confesó él mismo en diversos textos, las visitas que Breton realizó durante su juventud parisiense a la casa-museo de Gustave Moreau marcaron para siempre su visión de la mujer, en general, y de la mujer-niña, en particular. <<

[549] Obra de Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg: Novalis. <<

[550] Durante la I Guerra Mundial, *une corbeille* era una cesta de mimbre, llena de tierra, que se colocaba encima del parapeto y servía para protegerse del fuego enemigo. <<

[551] Respetamos el término médico empleado por Breton. Sinónimo de «rebosar, desbordarse». <<

[552] En el tarot diseñado por Oswald Wirth (1889), porque en la versión más extendida, el de Marsella, se ve un pájaro —un ibis, según algunos otros tarots—. En el manuscrito, junto a este fragmento, aparecen pegadas esas dos versiones del arcano, a las que Hubert añade, como otra segura influencia, la de *Le Tarot des Bohémiens* de Papus (Gérard Encausse). <<

[553] «*Quitte la piste*», literalmente «que abandona [se sale de] la pista». El hecho de que Breton subrayase la expresión nos indica, nuevamente, que esta posee un doble sentido. Tal vez el de «que renuncia a [seguir] la pista», e incluso «que renuncia a seguir el camino correcto»: *quitter le bon chemiti*. <<

[554] Literalmente, «que pide *auxilios extraordinarios*», pero nosotros hemos querido mantener la imagen poética desarrollada por Breton. <<

[555] La del Estado francés en manos del mariscal Pétain. «La situación de Breton en los Estados Unidos le impide ser menos alusivo, igual que le frena para no incluir entre los términos manipulados el de “revolución”, absorbido por Vichy a través de la fórmula “Revolución nacional”» (cf. Hubert, op. cit. p. 1188). <<

[556] *Le Silence de la mer*, obra de Jean Bruller, escrita en 1941 y publicada clandestinamente en 1942 en la Francia ocupada por Editions de Minuit. Tras su reedición en Inglaterra, en Cahiers du silence, el libro tuvo, en efecto, una enorme repercusión, tanto a favor como en contra. <<

[557] El autor de *Le Silence de la mer* ya se ha dado a conocer, acabando con las sospechas de las que había sido objeto y evidenciando de qué lado había estado la psicosis. Pero el trasfondo de esta observación sigue siendo válido (noviembre de 1944). [N. del A.] <<

[558] El día 8 de julio de 1944, Monique Lemonnier publicó un artículo en *La Victoire* titulado «Paris balzacien», al que Breton respondió con otro. «En *La muchacha de los ojos dorados* el analista visionario —al que admiraron Marx y Engels— comparaba las esferas de la sociedad parisiense con los círculos del Infierno de Dante, vasto juego de fuerzas en transformación en el que los habitantes son aplastados o encumbrados. Leyendo estas líneas de *Arcano 17*, en las que Breton, siguiendo a Balzac, representa la ciudad como un organismo que, siguiendo sus propias leyes, "discrimina", "asimila" y "expulsa", nos hallamos muy lejos tanto del París pintoresco como del París unánime en su entusiasmo hacia los vencedores que el anuncio de la Liberación hace evocar a los periódicos» (cf. Hubert, op. cit., p. 1189). <<

[559] Como el propio Breton reconoció luego en *Ajours*, esta frase no hace justicia a todas las fuerzas aliadas que ayudaron a liberar París. <<

[560] «Expresión lexicalizada que recogía el ascenso de corrientes de pensamiento de muy diverso horizonte, y que incluso inspiró varios nombres de publicaciones periódicas, el “espíritu francés”, basado en el comedimiento, el escepticismo moderado, el buen juicio (encarnado, por ejemplo, por Anatole France), fue uno de los blancos, primero, de los dadaístas y, luego, de los superrealistas y otros escritores afines, tanto más enemigos de él cuanto que, ya desde sus orígenes, todos ellos se proclamaron internacionalistas. Viviendo tiempos de guerra y en los Estados Unidos, aquella violencia polémica corría el riesgo de ser vista como algo enfadoso. Para Breton, el auténtico espíritu francés se afirma tanto en la exigencia como en el rechazo, ya desde el jansenismo de Port-Royal, cuyas figuras le son tan queridas» (cf. Hubert, op. cit., p. 1189). <<

[561] Cf. nota 1 al poema «Los Estados generales»: Breton, como el anarquista que siempre demostró ser, sobre todo a partir de esta etapa de su vida, fue un «adversario declarado de los partidos políticos» (Cf. Hubert, OC, t. III, p. 1155). <<

[562] O «luchadores de Siam»: *Betta splendens*, un pez característico de las aguas dulces del sudeste asiático. <<

[563] Eco de Rimbaud: «He tendido cuerdas de campanario a campanario; guirnaldas de ventana a ventana; cadenas de oro de estrella a estrella, y bailo» (cf. «Frases II», *Illuminations (Painted Plates)*, traducción de Xoán Abeleira, Madrid, Bartleby Editores, 2013). <<

[564] El concepto de la poesía que Breton manifiesta en este pasaje —esto es, que el poeta es el *médium* de esos *genios, «maitres de la vie poétique des choses»*, de «*l'intelligence poétique de Punivers»*— es parejo no ya al de Rimbaud —algo obvio — sino al de *la más antigua espiritualidad humana*, la chamánica, según la cual, el poeta-chamán transmite las «canciones de poder» que le enseñan los «espíritus». Breton se percató de ello ya en su juventud, como lo demuestran afirmaciones suyas como ésta: «Entre el pensamiento llamado primitivo y el pensamiento superrealista existen las más profundas afinidades, ya que ambos aspiran a suprimir la hegemonía de lo consciente, de lo cotidiano, para lanzarse a la conquista de *la emoción reveladora»* (cf. *Album André Breton*, París, Gallimard, p. 35; el subrayado y la traducción son nuestros). <<

[565] «En la literatura sobre el tarot, la acacia, modesto arbusto situado a la derecha de la joven de la lámina, manifiesta con su verdor persistente en el desierto "una vida que se niega a extinguirse, de ahí su carácter de esperanza en la inmortalidad"; también simboliza las nociones iniciáticas a adquirir para alcanzar el secreto de la Maestría […]. Aquí, ante la mirada visionaria del protagonista, la acacia crece hasta el punto de separar los montantes de la ventana-pantalla» (cf. Hubert, op. cit., p. 1190). <<

[566] Alusión al «cofre de Osiris», en el que Seth encerró el cadáver de su hermano Osiris. <<

[567] Cf. nota de «Los Estados generales»: Hubert prefiere hablar de «Poema-suma o “poema-acontecimiento”», expresión esta utilizada por Apollinaire y citada por Breton en *Entretiens*. <<

[568] Los sacerdotes y las sacerdotisas de Isis poseían, entre sus múltiples poderes, el de controlar el tiempo atmosférico a voluntad, trenzándose o soltándose el cabello, puesto que los egipcios creían que los nudos eran mágicos. <<

[569] Uno de los atributos de Isis. <<

[570] Para conocer los detalles íntegros de este relato mítico, ver las dos fuentes en las que bebió Breton: *Isis y Osiris*, de Plutarco, y *Atis y Osiris*, de James George Frazer. <<

[571] «Relacionado con este pasaje en el manuscrito vemos un cuadrado de corteza con la leyenda Atelier de la Déese (Taller de la Diosa). El polígono de catorce puntas dibujado en él se corresponde con el taller de catorce esquinas donde Isis se dedica a fabricar esas singulares efigies de cera y de especias. ¿Se establece así otra correspondencia entre la gran estrella de la carta del tarot, con sus múltiples brazos, y la configuración del "taller"?» (cf. Hubert, op. cit., p. 1191). <<

[572] Supuestamente, el cuerpo entero de Osiris, que era lo que, según Plutarco, le decía Isis a cada sacerdote al que le entregaba una estatua de tamaño natural de su hermano y esposo cada vez que encontraba uno de los catorce pedazos de su cuerpo desmembrado. <<

[573] Capital del Imperio Antiguo de Egipto. Según los relatos de Plutarco y de Frazer, así como las notas que tomó Breton, «la cabeza de Osiris estaba en Menfis». <<

[574] Frase que no puede sino evocarnos la célebre definición de la imagen poética que dio Pierre Reverdy en *El guante de crin* y que Breton recogió en el *Primer manifiesto superrealista*: «La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino de la aproximación de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y precisas sean las relaciones entre esas dos realidades aproximadas, más sólida será la imagen, más potencia emotiva y más realidad poética tendrá», a la que habría que añadir esta definición de la analogía, la rueda de molino de la obra de Breton: «La analogía es un medio de creación, una *existencia de relaciones*. De la naturaleza de esas relaciones depende la solidez o la debilidad de la imagen creada» (cf. «Pierre Reverdy: La llamada de lo real», en *El Urogallo*, núm. 78, noviembre de 1992, introducción, selección y traducción de textos de *El guante de crin* de Juan Abeleira). <<

[575] Según Hubert, Breton caricaturiza aquí «la poesía militante y la que juega con las rimas. Sus blancos: Eluard y Aragón» (cf. Hubert, op. cit., p. 1193). La expresión *bout rimé* (traducida aquí por «ripio») significa, literalmente, «poema compuesto con rimas *impuestas*» (el subrayado es nuestro).

Aunque la discusión se recrudeció a lo largo de la guerra, Breton ya se había manifestado al respecto durante los años treinta: «En el campo del arte, los superrealistas nos rebelamos contra cualquier tendencia regresiva que intente oponer el contenido a la forma, sacrificando ésta a aquél. El paso de los poetas auténticos de hoy a la poesía de propaganda, tan superficial, tal y como ha sido definida, implica, para ellos, la negación de las determinaciones *históricas* de la poesía en sí». <<

[576] Cf. Eliphas Lévi, *Historia de la magia*. Los especialistas en su obra desconocen si esta fórmula oracular es creación de Lévi o si, por el contrario, proviene de alguna tradición ocultista. <<

[577] Imagen creada, probablemente, a partir del sustantivo *cerf-volant*, literalmente «ciervo volador»: «Escarabajo; cometa de papel». La obra de Duchamp titulada así, *Coeurs volants*, apareció reproducida en la portada del número doble, 1-2, de la revista *Cahiers d'art*. «Cuatro corazones, originalmente compuestos a partir de papeles recortados, alternativamente rojos y grises azulados, inscritos unos en otros, creando mediante el contraste de las dos tintas y de los contornos de la figura una ilusión óptica» (cf. Hubert, op. cit., p. 1193). <<

[578] O también «del extraviado», «del fuera de sí», «del consternado», «del aterrado», acepciones todas ellas que abarca el adjetivo *éperdu*, aunque aquí, unido a la imagen de los «corazones volantes», parece tener el sentido de «perdidamente enamorado». <<

[579] «Normalista, antiguo periodista del diario socialista *Le Populaire*, Brossolette se había convertido en uno de los más importantes dirigentes de la Resistencia cuando, tras ser detenido por la GESTAPO, se tiró por una ventana el 22 de marzo de 1944 y murió poco después. Breton pudo haber apreciado en él, como en Simone Weil, la crítica del sistema de partidos. —En la prensa de los Estados Unidos y Canadá, el término *underground* suele aplicarse, en lengua inglesa o francesa, para designar la Resistencia» (cf. Hubert, op. cit., p. 1193). <<

[580] Además del sentido que «eretismo» posee en castellano, también fig. «violencia de una pasión elevada a su mayor grado» (diccionario Littré); «pasión en su estado de exaltación enfermiza» (diccionario de la-Real Academia Francesa, 1931). La proximidad fónica del término con el de «erotismo» es obvia. <<

[581] La batalla de Valmy se desarrolló el 20 de septiembre de 1792, durante las guerras revolucionarias francesas, alrededor del poblado de Valmy al norte de Francia. El ejército francés del Norte y el ejército francés del Centro detuvieron el avance del ejército prusiano que pretendía acabar con la incipiente Revolución; una derrota francesa habría propiciado su decadencia. Goethe, que fue testigo de ella, afirmó: «En este lugar y en este día comienza una nueva era de la historia del mundo». <<

[582] Aunque antigua, existe una versión en castellano de esta obra: *Víctor Hugo y los iluminados de su tiempo*, Montreal, Ed. Del Árbol, 1942; Ginebra, Ed. Slatkine, 1973. <<

[583] Alphonse Luis Constant, nombre real de Eliphas Lévi. <<

[584] «Sobrepasando los comentarios de Viatte y de otros críticos, Breton esclarece aquí, con suma vista y lucidez, lo que *El fin de Satán* da a entender o a aguardar (pues, como es sabido, Hugo abandonó esta obra, que quedó inconclusa, para retomar la de *Los miserables*): la articulación dialéctica del Mal y del Bien y la fecundidad de la revuelta» (cf. Hubert, op. cit., p. 1194). <<

[585] En su primera acepción, el sustantivo *ajour* significa «pequeño orificio que deja pasar la luz». Una acepción muy simbólica incluso en la época, ya algo menos oscura, en que Breton escribió este texto con el que, según él mismo, quiso poner al día (*mettre á jour*) su libro. Aunque el DRAE no recoge, en castellano, esa primera acepción antedicha de *ajour* sino sólo la segunda («labor de punto, adorno de encaje»), en arquitectura también se emplea la palabra «calado», aunque más bien como adjetivo: «frontón calado», «reja calada», «yeso calado», etc. No obstante, la palabra a la que el título remite más claramente es *ajouts*: «añadidos, coletillas (a un escrito)».

Ajours apareció por primera vez en 1947, como una suerte de apéndice de la primera edición francesa como tal de *Arcane* 17, publicada por Les Editions du Sagittaire, dos años después de la primera edición estadounidense publicada por Brentano. <<

[586] Claude de Saint-Martin, *Tableau naturel* [Cuadro natural de las relaciones existentes entre Dios, el hombre y el universo]. <<

[587] Fabre d’Olivet, *Histoire philosophique du genre humain* (Historia filosófica del género humano). <<

[588] Breton entrecomilla el verbo *saboter* tal vez para recordarnos que procede del sustantivo *sabot* (zueco) y unir así esta imagen con la anterior de la bellota «pisoteada». <<

[589] El término *nationalisme* en Francia tiene un sentido más *negativo* que *positivo*, esto es, más parecido al de «patrioterismo», «chovinismo» e incluso «imperialismo» que al de «nacionalismo» en el *sentido tradicional y general* de «aspiración de un pueblo con una identidad, una lengua y una cultura propias a conformar una nación independiente». Entre las causas que provocaron esta nueva oleada de chovinismo en la Francia de aquel entonces se hallan «el debilitamiento de las ententes internacionales, rematado por el fracaso de la conferencia de Moscú en marzo de 1947; los reagrupamientos en torno a De Gaulle que condujeron a la fundación del R.P.F. el 7 de abril; a raíz de la guerra de Indochina, el regreso del lenguaje patriótico ilustrado por el homenaje al ejército que pronunció el presidente del Consejo Paul Ramadier ante una Asamblea que le aplaudió unánimemente el 21 de enero de 1947; el nuevo rostro del partido comunista que hizo olvidar su discurso internacionalista y antimilitarista del período de entreguerras, como lo demuestra la entrevista a Éluard citada en la nota o los escritos de aquella época de un Aragón en el que es difícil reconocer al provocador autor del *Tratado de estilo*» (cf. Hubert, op. cit., p. 1194). <<

[590] Teniendo en cuenta las declaraciones anteriores de algunas de esas conciencias, suficientemente conocidas, creo poder desafiar el mal gusto comparándolas con estas otras de ahora, con vistas al día en que las pasiones forzosas decidan por fin darnos una tregua, concediéndole al ser humano el lujo de *apreciar*: «Qué curioso. Mi bisabuelo paterno fue soldado catorce años durante la conquista de Argelia: siete años por voluntad propia y siete años más para librar del servicio a su hermano. Mi padre fue seis años soldado. Y yo seis años también; bueno, sumando los años de ocupación, diez. O sea que somos una familia de militares. Poetas militares […]. La poesía que se prohíbe ciertos temas es una poesía inferior. Yo, por ejemplo, odiaba antaño la palabra *boche* [sinónimo muy peyorativo de "alemán"], que me parecía desleal. Pero ya no la odio» (Paul Eluard, entrevistado por Paul Guth, *La Gazette des Lettres*, 2 de febrero de 1946).

«… Aún hoy estamos rodeados de individuos tipo Abel Bonnard que tan sólo se desenmascararían si un enemigo volviese a poner el pie sobre el corazón de la patria, y de derrotistas del sentimiento nacional tipo Giono; y me da igual que sean de derechas o de izquierdas, pues lo que quieren es detener los brazos de los franceses en sus respectivos trabajos, impedir que el minero extraiga carbón o que el maquinista de la rotativa imprima periódicos: ésos son mis enemigos, ésos son los enemigos de Francia» (Louis Aragón, discurso pronunciado durante el Consejo Nacional de la Unión Nacional de los Intelectuales, el 24 de febrero de 1946). <<

[591] Sobre los autores citados en la nota del autor por Louis Aragón: Giono es Jean Giono (1895-1970), el novelista y poeta francés encarcelado dos veces durante la II Guerra Mundial: una en 1939, por pacifista, y otra en 1944, debido a su simpatía declarada por los fascistas. Abel Bonnard (1883-1968) fue un poeta francés que llegó a ser ministro de Educación bajo el gobierno de Vichy. <<

[592] Éditions Fontaine, 1945. <<

[593] Ver Introducción. <<

[594] Desconfiemos de esas simplificaciones a ultranza de las que la guerra saca siempre tajada y que pueden provocar tras ella los mayores desengaños. De nada sirve, por ejemplo, cerrar los ojos ante el hecho de que una comunidad de esperanzas y de intereses no basta, no alcanza, en el plano psicológico y moral, para unificar plenamente el espíritu del frente y el de la retaguardia, ni, hablando más en general, el de las zonas afectadas y el de las zonas intactas. Entre ellos se extiende, pese a todo, el foso que separa la percepción más aguda, más dramáticamente acaparadora de la representación mental que, incluso ayudada por los reportajes fotográficos, y elementos similares, sigue siendo de alguna manera débil y deja un margen enorme de despreocupación, de distracción. Sería aconsejable, pues, ver ese foso si queremos evitar que lo ahonden, de nuevo, las intenciones ocultas. Desde 1918 hemos asistido pasmados a más de un arranque efusivo entre antiguos combatientes enemigos que, a falta de un motivo mejor, intentaban reconciliarse compartiendo un cierto desprecio hacia los otros y la nostalgia de la época en que se desgarraban mutuamente. <<

[595] Ernst Jünger, *La guerre notre mère* [La guerra nuestra madre], extractos en *Lettres françaises*, núm. 5, julio de 1942. <<

[596] *Desert Victory*, película inglesa de 1943, dirigida por David McDonald y Roy Boulting, que ese año ganó el Oscar al mejor documental y que está considerada una obra maestra en su género. <<

[597] El Paricutín, el volcán más joven del mundo, situado en el estado de Michoacán, 335 kilómetros de Uruapan. El pintor al que se refiere Breton, sin querer decir su nombre, puede ser Diego Rivera. <<

[598] «Nueva ocasión para Breton de retomar, desmarcándose de ella, la undécima de las *Tesis sobre Feuerbach* de Marx: “Hasta el momento, los filósofos no han hecho otra cosa que interpretar el mundo de distintas maneras. La cuestión ahora es transformarlo”.» (cf. Hubert, op. cit., p. 1196). <<

[599] Esta es, incluso, la única defensa eficaz que podemos pretender oponer a ese peligro añadido, tal vez el más grave: arrastrados como nos vemos, muy a nuestro pesar, a realizar día tras día una serie de actos semejantes en todo a los del enemigo, ¿cómo no tender a llegar al mismo límite que él? Así pues, debemos estar alerta, ya que, por el mero hecho de vernos obligados a adoptar sus mismos medios, corremos el riesgo de ser contaminados por aquello que creíamos haber vencido. <<

[600] En francés, literalmente, «se retiró a sí misma». Pero el adjetivo «retraído» tenía antaño un sentido que viene al pelo en este caso: «Decíase de alguien que se retiraba a o se refugiaba en un lugar sagrado». Y ¿qué lugar más sagrado que el *castillo interior*, máxime tratándose de la Diosa por antonomasia?

La cita de Apuleyo pertenece al libro XI de *El asno de oro*. El texto latino reza: «*in se recessit*». <<

[601] «Le Message automatique» (El mensaje automático), *Point du Jour* [Alba], N.R.F. <<

[602] «El “Calado II” culmina con esta visión móvil que, unida al tema isíaco de *Arcano* 17, simboliza la elevación a la eternidad de los instantes privilegiados del encuentro amoroso. Varias tradiciones se conjugan en estas líneas densas donde palpita el fervor de la espera: Isis diosa de la fecundidad, coronada de espigas y de serpientes; Isis diosa de la luna, cuyo cuarto creciente luce en la frente; Isis que, acompañada por su hermana Nefti, se lamenta ante el cuerpo desmembrado de Osiris y, ayudada por otros dioses como Anubis (el chacal) y Horus (el buitre), consigue con sus súplicas devolver la vida a quien deviene entonces en “Señor de la Eternidad” [cf. G. A. Frazer, *Atis y Osiris*]. El azul y el amarillo, colores de las estrellas más pequeñas en la carta del *Arcano* 17, resurgen para teñir los bucles que la diosa se había cortado durante su duelo. Los mitos vuelven a la vida para “inscribirse una vez más en la arena”: arena que recuerda el Egipto del que provienen, arena inestable que los predispone a ser borrados de nuevo» (cf. Hubert, op. cit., p. 1197). <<

[603] Hérold, Brauner, Halpern: los tres, pintores, escultores e ilustradores vinculados con el superrealismo. <<

[604] Cf. Introducción. <<

[605] Especialmente el poema «Vigilancia» de *El revólver de pelo cano* y el pasaje de *Nadja* ilustrado con una fotografía de la torre. <<

[606] «Como en el *Segundo manifiesto* […] Breton hace suya la imagen de un Flamel ocultista que, desmitificada por los trabajos del abad Villain en el siglo XVIII, había sido restaurada por la obra de Albert Poisson *Histoire de l'alchimie, XIV siècle, Nicolas Flamel* (Charconac, 1893). En 1389, Flamel habría hecho pintar esta figura en el osario de los Inocentes: "He mandado tiznar y pintar groseramente un hombre vestido de negro que mira directamente esos jeroglifos…" [cf. Nicolas Flamel, *Escritos alquímicos]*. Entre las operaciones alquímicas de purificación de la "piedra negra" se halla la de "cortar la cabeza del cuervo", esto es, la de purificar el líquido negruzco y tóxico, simbolizado por el pájaro, que chorrea la piedra» (cf. Hubert, op. cit., p. 1198). <<

[607] La estatua de Pascal realizada por Cavelier fue erigida en 1855 para conmemorar sus experiencias sobre el *peso* del aire. <<

[608] Alusión al poema de Apollinaire «El músico de Saint-Merry» (cf. *Zona y otros poemas de la ciudad y el corazón*), que Breton admiraba especialmente. <<

[609] A nuestro juicio, el manuscrito entraña un lapsus reproducido por todas las ediciones del libro (incluida la de Gallimard) y, que nosotros sepamos, nunca señalado ni corregido. Obviamente, *le lendemain* del 27 de abril no es el día 22 (como figura en el original) sino el 28. <<

[610] Charles Fourier, *Traite de l'Association domestique agricole* (Tratado de la Asociación doméstico-agrícola). <<

[611] La cita de Fourier pertenece a un texto titulado «Prolégomènes, intermède», incluido en el tomo III de sus *Oeuvres Complètes* publicado por la Société pour la propagation et pour la réalisation de la théorie de Fourier, Paris, 1891, p. 446-447, en la que el pensador reformista «vitupera a aquellos que "prostituyen su pluma" […]. El italiano Majoragius (y no *Majorragius* [como escribe Breton] vivió en el siglo XVI. El holandés Heinsius (siglo XVII) dejó una inmensa obra de erudición. Poeta francés y latino, Jean Passerat es el autor del poema *Nibil* (1587). El marqués de La Fare (1644-1712) escribió una oda "Sobre la pereza" dedicada a su amigo el abad de Chaulieu» (cf. Hubert, op. cit., p. 1198). <<

[612] *Poephila acuticauda*, más conocido como pinzón de cola aguda. La frase de Breton podría entrañar un juego de palabras, ya que la expresión *tailler une babette (avec quelqu'un)* significa «estar de palique (con alguien)». <<

[613] Jean Richer, Éd. Du Griffon d’or, 1947. <<

[614] Jean Richer —que, quizás, también se llamó así en el siglo XVII, dedicándose, en aquella otra vida, a la astronomía— fue uno de los mayores especialistas en Gérard de Nerval, cuya obra ayudó a conocer rastreando, analizando y divulgando muchos textos inéditos o poco conocidos en aquella época. Breton trabó amistad con él en 1948, y le dedicó un ejemplar de *Arcano 17* —carta que Richer relacionaba con el verso del soneto «El Desdichado» de Nerval («Mi única estrella ha muerto») *vivificado* por Breton al final de «Calados». <<

[615] Librairie Hachette. <<

[616] «Gérard —apunta el señor Richer— se las ingenió para aprender “el lenguaje de los pájaros” con ayuda del diccionario de Dupont de Nemours, que en realidad sólo se ocupa del “lenguaje cuervo”». <<

[617] Apenas unos días después de escribir estas líneas, me enteré de que se ha dado un gran paso en este asunto, el cual quedará marcado para siempre por la publicación de esa obra capital titulada *La Symbolique de Rimhaud* [La simbología de Rimbaud] (Éd. Du Vieux-Colombier). Obra que demuestra definitivamente la influencia que Eliphas Lévi —cuyo poderoso pensamiento, a decir del señor Viatte, también determinó la evolución de Hugo— ejerció sobre Rimbaud, aunque de manera menos preponderante. Yo albergaba desde hacía mucho tiempo la misma convicción, y me había manifestado al respecto, en Haití, en una conferencia sobre los «Orígenes ocultos del Romanticismo» (enero de 1946). Pero este libro aporta ya la prueba irrefutable. Si no tuviese enormes reparos en mantener contacto personal con su autor —un jesuita, como supe poco después—, intentaría encauzar sus pesquisas en la dirección de mi propia investigación, pero, en estas condiciones, ni pensar lo. El caso es que como, después de leer su libro —que, por otra parte, no me había prevenido en absoluto contra él—, yo había iniciado esa investigación dedicándole un ejemplar de la citada *Oda* (en mi dedicatoria, llamaba su atención sobre el hecho de que el abad Constant, *alias* Eliphas Lévi, había mantenido contacto con la librería del falansterio, y también de que en la obra de Fourier, antes que en la de Rimbaud, el simbolismo de los colores se había afirmado vivamente), él me respondió: «Plantea usted una cuestión extremadamente amplia: "¿Debemos retrotraernos aún más para hallar al cabo de fila?". Creo que sí. Fourier y Lévi se insertan en una inmensa corriente de pensamiento que podemos seguir desde el Zohar y que se diversifica en las escuelas iluministas de los siglos XVIII y XIX. Volvemos a hallarla en la base de los sistemas idealistas, también en Goethe y en general en todos los que se niegan a plantear como ideal de unificación del mundo la identidad matemática» (12 de mayo de 1947). Una semana después retomaba el tema: «He dado con un documento que tal vez usted conozca… Baudelaire escribía a Toussenel, creo recordar: "El poeta es *soberanamente* inteligente, es la *inteligencia* por antonomasia, y la imaginación es la más *científica* de las facultades, porque sólo ella comprende la *analogía universal*, o eso que una religión mística denomina la *correspondencia*… Desde que empecé este libro me preocupa la idea de saber si es usted o no una mente verdadera pero extraviada en una secta. En suma, qué es lo que le debe usted a Fourier. Nada, creo yo, o muy poca cosa. Sin Fourier usted habría sido exactamente el que es. *El hombre razonable* no tuvo que aguardar a que Fourier bajase a la tierra para comprender que la naturaleza es un *verbo*, una alegoría, un molde, un repujado, si usted quiere. Cosa que usted y yo sabemos, y no precisamente gracias a Fourier, sino a nosotros mismos y a los poetas" (*Lettres* (Cartas), Mercure, 1908, p. 83)». Ni que decir tiene que, siendo como era la oposición entre Baudelaire y Fourier sobre todo de índole social («El único gobierno razonable y seguro es el aristocrático»), no podía, a este

respecto, impresionarme. 1 de junio de 1947. <<

[618] *Catalogue de l'Exposition internationale du surréalisme*, Galerie Maeght, 1947. <<

[619] Incluido luego en *La Clé des Champs*. <<

[620] El Lucero del Alba: Venus. Nombre que tradicionalmente se le da a la joven que aparece en el arcano XVII. <<

[621] Fourier publicó la obra citada en 1817. <<

[622] Cf. nota 620. «Lejos de brillar con el “Sol negro de la melancolía” [Nerval], la estrella deviene aquí el emblema de la esperanza compartida con el ser al que Breton ayudó a “volver a la vida”, según lo expresó él mismo en *Conversaciones*, XV» (cf. Hubert, op. cit., p. 1199). <<

[1] OC, t. II, p. 1780. <<

[2] Nosotros, al menos, no hemos leído ningún testimonio que lo corrobore. <<

[3] Breton añadió la dedicatoria, escrita con tinta verde, a su propio ejemplar de la primera edición del poema, publicado en la revista *Cahiers du Sud*. <<

[4] Cf. Bonnet y Hubert, op. cit., pp. 1778-1779. <<

[5] Ver http://fr.wikipedia.org/wiki/Ribemont y http://fr.wikipedia.org/wiki/Commune_%2.8France%29. <<

[6] Que condena 101 proposiciones extraídas de las *Reflexiones morales* del Padre Quesnel, jefe y organizador del partido jansenista tras la muerte del Gran Arnauld (1612-1694). La resistencia de los jansenistas llevó al rey a declarar esa bula ley del Estado en 1730. <<

[7] Véanse los últimos versos del poema. Y sobre los hermanos Bonjour, la nota v. 73 a «Pleamargen». <<

[8] Cf. notas de Breton reproducidas por Bonnet y Hubert, op. cit., p. 1779. <<

[9] La traducción es nuestra. <<

[10] Cf. Bonnet y Hubert, op. cit., p. 1777. <<

[11] Ibídem. <<

[12] En este enlace pueden verse las tres ediciones sueltas del poema, incluida la que ilustró Kurt Seligmann: http://www.andrebreton.fr/fr/item/?GC01=56600100911110. <<

[13] Cf. Bonnet y Hubert, op. cit., p. 1778. <<

[14] Ibídem. <<

[15] Cf. Breton, *Perspectiva caballera*. <<

[16] Balakian añade, con razón, que «dentro de esta perspectiva, las [“expulsiones”] del *Segundo manifiesto* pueden considerarse como algo más que meras querellas personales». Cf. Balakian, op. cit., p. 124. <<

[17] Balakian, *Surrealism: The Road to the Absoluta*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 232. <<

[18] Entre ellas Balakian, quien por ejemplo aborda libros y poemas de todas las épocas de Breton saltándose, inexplicablemente, «Pleamargen». O Jacqueline Chénieux-Gendron, quien, pese a dirigir una revista llamada precisamente *Pleine marge*, se limita a citar el título en su clásico sobre el superrealismo. <<

[19] Cf. Bonnet y Hubert, op. cit., p. 1179. <<

[20] Cf. *La parole est á Péret*. <<

[21] Cf. http://www.zonadecaos.com/Articulos_zoo8/PayasoSagrado.htm. <<

[22] Cita de la introducción de Patrick Lepetita, *Le surréalisme. Parcours souterrain*, Dervy, París, 2012. <<

[23] Cf. «Prolegómenos a un tercer manifiesto del superrealismo o no». Véase también el apartado «Breton el ocultista» de nuestro estudio preliminar. Recordemos, además, que los «chamanes hiperbóreos» provenían del norte, y que cada diecinueve años el dios Apolo conducía su carro hacia esa región «más allá del norte» para rejuvenecer. <<

[24] Cf. http: / / es.wikipedia.org / wiki / Fata_Morgana. <<

[25] El mismo lugar donde se realizó el *Tarot superrealista* y donde Breton comenzó a investigar seriamente el origen y significado de esa baraja. En el caso de nuestro poeta nada acontece por mera casualidad. Achaquemos, pues, al «azar objetivo» el hecho de que Breton iniciase y concluyese la última etapa de su trayectoria poética bajo los auspicios de los arcanos marselleses. <<

[26] Cf. Hubert, OC, t. II, p. 1786. <<

[27] Contamos con muchos testimonios acerca de los distintos «juegos superrealistas» que los refugiados de la villa practicaron e incluso inventaron por entonces bajo la dirección de Breton. <<

[28] Cf. *Sur la route de San Romano*. <<

[29] Rimbaud: «La verdadera vida está ausente [en otra parte]». <<

[30] Cf. Breton, *Anthologie de l'humour noir, OC*, t. II, p. 910. <<

[31] El día de la inauguración, el periódico falansteriano *La Rénovation* reprodujo una *Oda a Fourier* escrita por Fabre des Essarts, obra que ignoramos si Breton llegó alguna vez a leer. <<

[32] Así y todo, el tema de la estatua ya había aparecido en otros textos de Breton, como en el poema que cierra *El revólver de pelo cano*, «Le grand secours meurtrier», dedicado a Lautréamont. <<

[33] Gaulmier y Breton emplean el «término de la escuela fourierista: propio de la época o del estado social denominado Armonía» (cf. *Dictionnaire Littré*). <<

[34] Citada por Hubert en su nota de las OC, t. III, p. 1246. <<

[35] Dentro de la colección que reunió en su casa, Breton poseía varias piezas de estas dos etnias. El libro que mejor aborda la relación de Breton con las «artes primitivas» es el ya citado de Jean-Claude Blachere (véase Bibliografía sucinta). En España, que nosotros sepamos, sólo existe un ensayo sobre este tema: Olga Novo, «Noti melok ani ae», en *Unión Libre*, núm. 7 (Indíxenas), 2002. <<

[36] «A su regreso [de los Estados Unidos], Breton planea escribir un estudio sobre las "Grandes artes primitivas de América del Norte" con [Claudel Lévi-Strauss, [Robert] Lebel y [Max] Ernst. El proyecto no llegará a realizarse, pero Breton lo recordará al saludar mucho después la traducción francesa de *Sol hopi* de Don C. Talayesva» (cf. Robert Kopp, *Album André Breton*, París, Gallimard, 2008, p. 269). No obstante, durante aquel viaje Breton recogió algunas de esas impresiones en un «cuaderno de notas» que ahora puede leerse en el tomo III de sus *Oeuvres completes*. <<

[37] *Entretiens radiophoniques*, XV, OC, t. III, pp. 560-561. <<

[38] Cf. Balakian, op. cit., pp. 295-296. <<

[39] Cf. Kopp, op. cit., pp. 30-31. <<

[40] Cf. Breton, *Anthologie de l'humour noir, OC*, t. II, p. 909. <<

[41] Cf. Breton, ibídem, pp. 910-911. <<

[42] Cf. nota v. 35 a la «Oda a Charles Fourier». <<

[43] Cf. Viatte, citado por Breton en la introducción de la *Antología del humor negro*. <<

[44] «*Je cherche l'or du temps*», es la cita del *Manifiesto del superrealismo* que puede leerse en la lápida de Breton. <<

[45] Balakian, op. cit., pp. 196-197. <<

[46] Breton, OC, t. II, pp. 910-911. <<

[47] Cf. Olga Novo, «Amor e Vangarda. O Amor Tolo de André Breton» en *Unión Libre*, núm. 10. <<

[48] Cf. Breton, *Anthologie de l'humour noir, OC*, t. II, p. 909. <<

[49] El actual, según la terminología de Fourier, previo al de la Armonía. <<

[50] Cf. Hubert, ibidem. <<

[51] Cf. Balakian, op. cit., p. 295. <<

[52] Tomo y traduzco estas dos citas, de Tzara y de Breton respectivamente, del *Diccionario de surrealismo e surrealistas* de Xesús González Gómez, p. 308. <<

[53] Cf. Balakian, op. cit., p. 300. <<

[54] «Hay muebles embarazosos cuya verdadera labor es ocultar las vías de salida» («Fata Morgana»). <<

[55] Cf. Balakian, op. cit., p. 301. <<

[56] Hubert, op. cit., p. 1245. <<

[57] *Le Nouveau monde industriel et sociétaire ou invention du procédé d'industrie attrayante et naturelle, distribuée en séries passionnées*. Fourier hizo dos ediciones de la obra (1829 y 1830). En la segunda, además de quitar el adjetivo «societario» del título, modificó y amplió el texto de la primera. <<

[58] Cf. Hubert, op. cit., p. 1246. <<

[59] Legrand, op. cit., pp. 111-112. <<

[60] «El *contraste* —en el sistema de Fourier, primera condición “serial” que asegura la satisfacción de la [“pasión mecanizante” denominada] “mariposona”» (cf. Breton, *Anthologie de l’humoir noir*, OC, t. II, p. 911). <<

[61] Cf. Bonnet, «Introduction», OC, t. II, p. ix. <<

[62] Cf. Balakian, op. cit., p. 298. <<

[63] *Ode à Charles Fourier*, comentada por Jean Gaulmier, París, Fata Morgana, 1994, p. 78. <<

[64] Cf. Breton, OC, t. Ill, p. 1245. <<

[65] Legrand, op. cit., pp. 110-111. <<

[66] Cf., entre otros textos, OC, t. III, pp. 1247-1248, «Réception de l'oeuvre». <<

[67] Seguramente, la «curva descendente» que, según el propio Fourier, sigue a la «curva ascendente». <<

[68] Cf. Breton, OC., t. III, pp. 694-695. El mismo año de la publicación de la Oda, en el segundo prefacio del catálogo de la exposición *Le Surréalisme en* 1947, «Seconde arche» [Segundo arco], Breton vuelve a manifestarse en contra de la «poesía de circunstancias» y a defender la imperiosa necesidad de la libertad en el arte: «El único deber del poeta, del artista, es oponer un *no* irreductible a todas las fórmulas disciplinarias [pues] la palabra "compromiso" exuda un servilismo que horroriza a la poesía y al arte». <<

[69] Cf. Balakian, op. cit., p. 298. <<

[70] Tal vez en lugar de (o aparte de) hablar de «progresión» deberíamos hablar de equivalencia, en el caso de Breton, para quien el amor, ya sea por una persona concreta o por toda la humanidad, el amor, «realidad absoluta», es siempre Uno: el Amor. Idea que coincide también con la del budismo, para el que la *kamma*, la pasión sexual, no deja de ser un «amor egoísta». <<

[71] La primera edición de la Oda, publicada por la editorial de la revista *Fontaine*, estaba ilustrada con dibujos geométricos y signos de tipo «cabalístico» creados por el pintor constructivista Frederick Kiesler (1890-1961). <<

[72] Entre los comentarios de Breton en su *Carnet de voyage chez les Indiens Hopi* (Cuaderno de viaje al país de los indios hopi) hay dos que, teniendo en cuenta el momento en que fueron escritos, al final de la II Guerra Mundial, nos parecen especialmente destacables: «*Hotevilla*. Absoluto rechazo a cooperar con los Estados Unidos, particularmente en la guerra. Treinta jóvenes presos por negarse al servicio militar; tras algunos meses de prisión los sueltan, creyendo que así se someterán pero ellos siguen inquebrantables; los encierran de nuevo y vuelta a empezar; así llevan ya cuatro años […]. *Viejo Oraibi*, el último punto de resistencia hopi: la ciudad jamás ha sido abandonada y sus habitantes están muy orgullosos de ello. Incluso tras el apaciguamiento en [Nuevo] Oraibi la resistencia continuó, primero en Hotevilla y luego en Moenkopi. La Revolución tuvo lugar en 1906: estaba predicha para esa fecha; algunos hopi [los "Amistosos"] estaban por la conciliación con el gobierno estadounidense; otros [los "Hostiles"] en contra; la disputa se saldó a lo largo de una línea trazada, a ambos lados de la cual cada parte empujaba a la otra con toda su fuerza. Ganaron los primeros, los segundos fueron los que luego se retiraron a Hotevilla. Esta anécdota ilustra el pacifismo de los hopi. En la escuela, los niños hopi golpeados por los niños navajos se limitan a protegerse la cara con los brazos (según nos contó el joven etnólogo)» (OC, t. III, pp. 186-187). <<

[73] Cf. *La Marsellesa*. <<

[74] Breton, como el anarquista que siempre demostró ser, sobre todo a partir de esta etapa de su vida, fue un «adversario declarado de los partidos políticos» (Cf. Hubert, OC, t. III, p. 1155). <<

[75] Cf. Legrand, op. cit., p. 108. <<

[76] Entre los libros antiguos que coleccionó André Breton, hallamos uno titulado *Les États Generaux du Suffrage Universel*, editado en 1888 por el Syndicat de la Presse Économique et Professionnelle de France. <<

[77] Cf. Anna Balakian, http://www.academicroom.com/article/andre-bretons-les-etats-generaux-revolution-and-poetry, p. 1008. <<

[78] Cf. Balakian, ibidem, p. 1010. <<

[79] Cf. «El La». <<

[80] Citados ambos por Hubert en *OC*, t. III, p. 1152. <<

[81] La cursiva es nuestra, para recordar al lector lo dicho sobre este verbo en el apartado dedicado a la escritura automática. <<

[82] Cf. Hubert, OC, t. III, pp. 1151-1152. <<

[83] Cf. Legrand, *Breton*, París, Belfond, 1998, p. 146. <<

[84] Citado por Hubert, op. cit., p. 1153. <<

[85] Cf. Hubert, ibídem. <<

[86] Cf. Anna Balakian, http://www.academicroom.com/article/andre-bretons-les-etats-generaux-revolution-and-poetry, p. 1011. <<

[87] Cf. Balakian, op. cit., pp. 1008-1009. <<

[88] Cf. Balakian, *André Breton, mago del surrealismo*, p. 289. <<

[89] Hubert prefiere hablar de «Poema-suma o “poema-acontecimiento”», expresión esta utilizada por Apollinaire y citada por Breton en *Entretiens*. <<

[90] Cf. Legrand, op. cit., p. 109. <<

[91] Cf. Hubert, op. cit., p. 1151. <<

[92] Cf. Hubert, op. cit., p. 1157. Devolvemos al libro de Hartley Burr Alexander su título original, traducido al francés como *El arte y la filosofía de los indios norteamericanos*. <<

[93] Cf. Balakian, op. cit., p. 1008. <<

[94] Un detalle asombroso de este asombroso «azar» es que la forma verbal de la frase principal (*tourne*) remite directamente al título del citado poema: «*Tourne*sol». Béhar y otros críticos ven, como nosotros, en estas frases una clara premonición del encuentro del poeta con su última compañera. Hubert, en cambio, se pregunta si con ellas Breton no estaría rindiendo «homenaje a Victoria Ocampo, fundadora de la revista argentina *Sur*, sostén de la revista *Lettres françaises* creada por Roger Caillois, amigo de ella, o de la hermosa Dolores Vanetti, que trabaja en la O.W.I. [Office of War Information]» (OC., t. III, p. 1141). En ese párrafo de los «Prolegómenos…» Breton, evocando a Apollinaire, emplea la fórmula verbal *il y a*, que nosotros, traduciendo al autor del célebre poema homónimo, vertimos como «sucede» en su día. <<

[95] Cf. René Alleau, *André Breton. La beauté convulsive*, catálogo de la exposición organizada por Centre Georges Pompidou, Paris, 1991, p. 358. <<

[96] Cf. Duits, *André Breton a-t-il dit passe*, Denoël, 1969, p. 35. <<

[97] Cf. Hubert, OC, t. III, p. 1167. <<

[98] Carta del 8 de marzo de 1944 a su amigo Patrick Waldberg, en la que también le preguntaba si le podría enviar desde Londres «*uno* o *dos* mazos de cartas de tarot […] de modelo antiguo, naturalmente». <<

[99] Obra de Dante Gabriel Rossetti cuya modelo fue otra Elisa: Elizabeth Siddall, la mujer del pintor prerrafaelista. El cuadro apareció reproducido en color en el número 8 (junio de 1936) de la revista *Minotaure*. <<

[100] *Gannet* es la palabra que emplean en Canadá para referirse al *morus bassanus* o *Fou de Bassan*, el alcatraz común. Algunos diccionarios franceses afirman, erróneamente, que es un sinónimo de *goèland*. <<

[101] Breton juega con las expresiones *Grande École* (centro universitario público o privado) y *faire l'école buisonnière* (hacer novillos). <<

[102] Cf. Henri Béhar, edición facsímil de *Arcane* 17, París, Biro Éditeur, 2008, p. 15. <<

[103] Cf. Mourier-Casile citada por Alleau en op. cit., p. 358. <<

[104] Cf. Hubert, op. cit., p. 1162. Las fotos de la instalación pueden verse en Internet. <<

[105] «Hay muebles más pesados que si estuvieran llenos de arena en el fondo del mar / Contra ellos sería preciso emplear palabras-palancas» (cf. «Fata Morgana»). <<

[106] Separación que en las *Obras Completas* y en nuestra versión aparece indicada por una estrella. <<

[107] Cf. Balakian, op. cit., pp. 305 y 312, respectivamente. <<

[108] Jung creía que las imágenes experimentadas durante la visualización debían ser comprendidas por el visualizador e incorporadas a su vida diaria. Empleaba la «visualización receptiva» para entrar en contacto con las imágenes internas. Dicha visualización proporciona el material básico a la imaginación activa. A fin de prepararse para la imaginación activa, Jung recomendaba a sus pacientes varias técnicas de respiración y de relajación; alcanzar un nivel mental más profundo mediante la introspección meditativa. <<

[109] Marie Louise Von Franz, C. *G. Jung. Su mito en nuestro tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982. <<

[110] Cf. Jung, *El secreto de la flor de oro*. <<

[111] Las cursivas son nuestras. <<

[112] «Cada minuto de plenitud —escribe Breton en los “Prolegómenos…”— entraña la negación de siglos de historia coja y rota. Aquéllos a quienes incumbe hacer girar sobre nosotros los 8 llameantes tan sólo lo conseguirán con savia pura». Esos *ochos* aparecen así, 8, en el texto original (publicado en la revista VVV, núm. 1), ¿evocando el lemniscato, símbolo del infinito, sombrero de El Mago, el Arcano I, o las ocho estrellas del Arcano XVII? Breton también emplea esta cifra en un verso de «Los Estados generales». <<

[113] En *El revólver de pelo cano* hay un poema titulado «*Sur la route qui monte et descendí*», en alusión a un fragmento de Heráclito (filósofo-poeta por el que Breton y Char, al igual que los ocultistas de todos los tiempos, sentían especial admiración): «El camino que sube y el camino que baja es uno y el mismo». <<

[114] Signo astral del poeta. <<

[115] Cf. Sallie Nichols, *Jung y el Tarot. Un viaje arquetípico*, traducción de Pilar Basté, Barcelona, Kairós, 1989, p. 408 y ss. <<

[116] Cf. *Diccionario temático del surrealismo*, pp. 282 y 283, respectivamente. <<

[117] Cf. Baudelaire, «Correspondencias». <<

[118] Cf. Balakian, op. cit., p. 310. <<